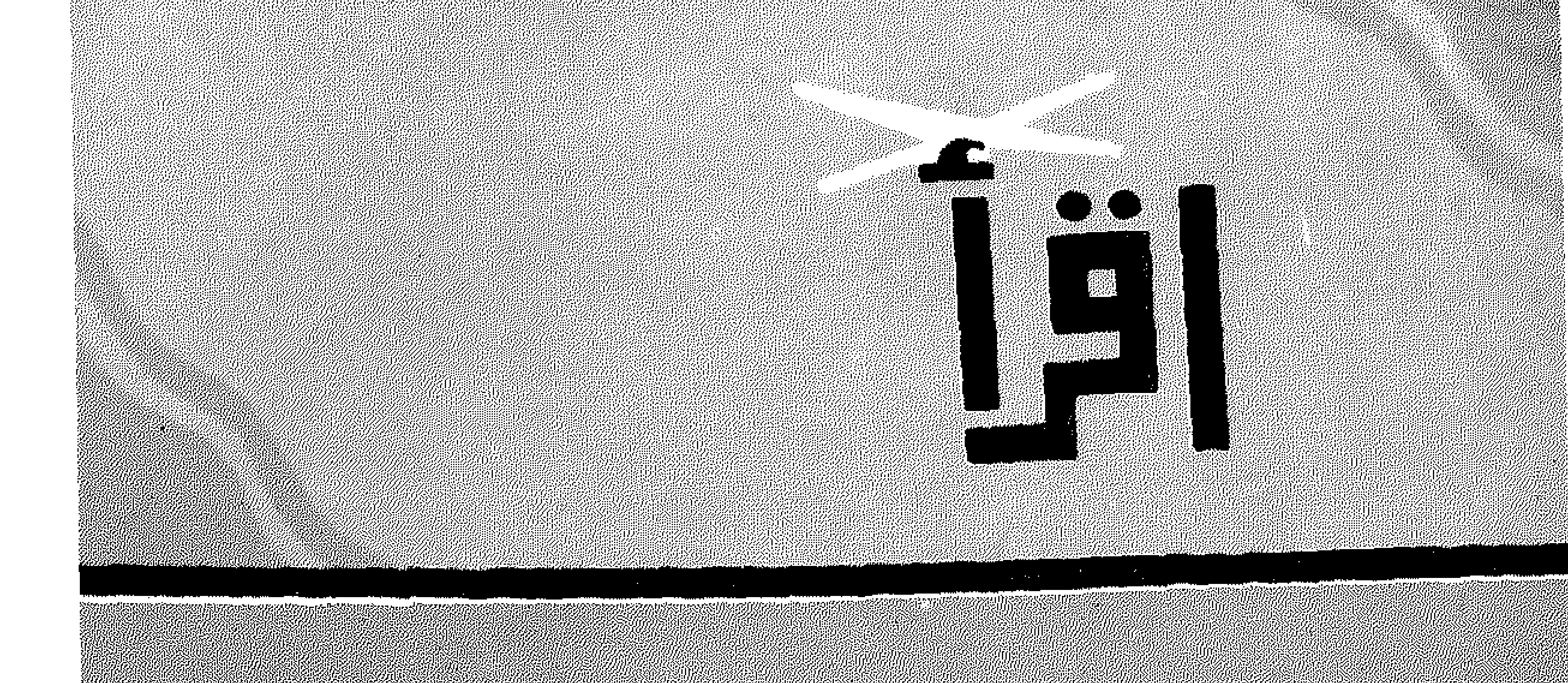
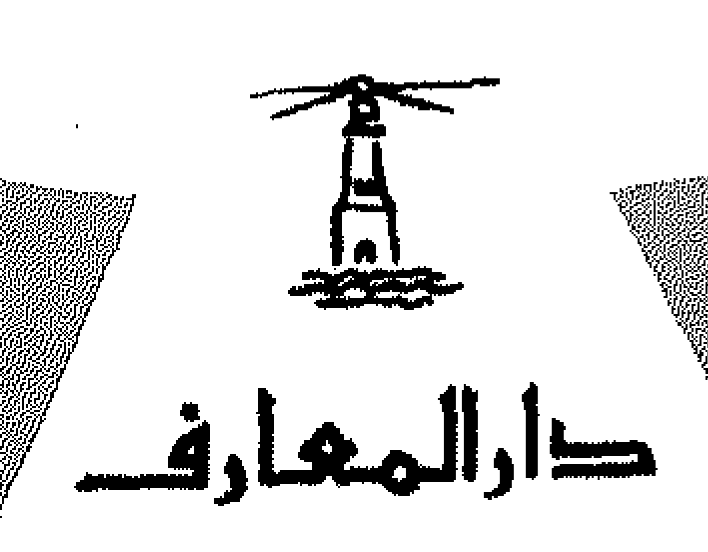
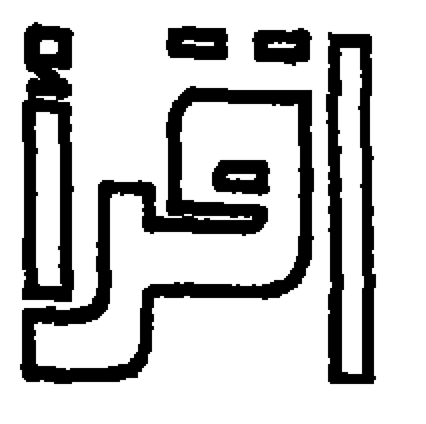


دكتور نعيم عطية

لوحات تسر الخاطر



دار المعارف



[٥٢٧]

لوحات تسر الخاطر

دكتور نعيم عطية

لوحات تسر الخاطر

«إطلالة على أجمل الفنون»



الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

إهداء

إلى صلاح طاهر
تقديرًا
لمغامرته التشكيلية.

ن. ع.

الصديقان : يوسف كامل وراغب عياد

يمكن أن نعتبر الفنان المصور يوسف كامل المولود عام ١٨٩١، والمتوفى عام ١٩٧١، زميل راغب عياد وشريك كفاحه أسبق « الانطباعيين » المصريين وأكبرهم مقامًا. ولهذين الفنانين قصة شباب يروق لهما أن يتنادرا بها، فقد اتفقا فيما بينهما بعد تخرجهما على أن يقوم واحد منهما بعمله بالإضافة إلى عمل زميله بالمدرسة التى يعمل بها مدرسًا للرسم - وقد التحق راغب عياد بمدرسة الأقباط الكبرى على حين التحق يوسف كامل بالمدرسة الإعدادية - وذلك تمكينًا له من السفر إلى الخارج ويرسل له زميله القائم بعمله مرتبه طوال مدة سفره للإنفاق على نفسه فى أثناء دراسته، حتى إذا ما أتم دراسته وعاد إلى وطنه، حل محل زميله وقام بالتدريس مكانه ليتيسر له أن يسافر بدوره إلى الخارج للاستزادة من المعلومات الفنية، وقد تمكن الزميلان بذلك من استكمال دراستيهما بالخارج. ويروى الأستاذ طه فوزى تفاصيل هذه الصداقة الوطيدة فى مقدمته لكتاب راغب عياد « أحاديث فى الفنون الجميلة » ويمضى معلقًا عليها بقوله : « كانت هذه الفكرة الموفقة مبادرة جميلة بين صديقين حميمين لأنها كانت بعيدة عن

الأنانية، فقد كان التسابق بينهما لا يجرى حول من يكون البادئ بالسفر بل كل منهما يحاول أن يكون زميله هو السابق. فكان ذلك مثلاً رائعًا على الإخلاص وإنكار الذات.

وقد كان لهذا العمل الرائع صدى عظيم فى النفوس، وصار موضع حديث الخاص والعام، كما أسهبت فى الحديث عنه الجرائد والمجلات المصرية والأجنبية على السواء، وتردد صدى هذا الحدث الفريد من نوعه فيما بعد فى جنبات البرلمان. ولا تزال نذكر تلك الكلمة القيمة التى جاهر بها المغفور له الوطنى الكبير ويصا واصف، وأشاد فيه بوطنية الفنانين العظيمين وبعملهما القيم.

وما دمنا قد أوغلنا راجعين إلى بدايات راغب عياد الفنية، فلنستمع إليه فى كتابه «أحاديث فى الفنون الجميلة»، يروى لنا بعضًا من ذكرياته وانطباعاته عن الحياة الفنية الباكرة فيقول:

من نتائج النهضة الحديثة التى بدأ نورها يسطع فى نصف القرن الأخير، الحركة المباركة التى كانت ترمى إلى إحياء الفنون الجميلة، وبدأت كما تبدأ كل الأعمال الموفقة تنمو وهى لا تزال طفلة فى المهد، لأنها كانت مدعمة بالإيمان القوى والطموح إلى الرقى والصعود، فأخذت طريقها إلى التقدم. والدليل على ذلك ما حدث عام ١٩٠٨ حين طلعت علينا الجرائد تبشرنا بإنشاء أول معهد للفنون الجميلة. ومن مزايا هذه المدرسة أنها كانت حرة تقبل أى طالب،

دون مؤهل خاص، ودون مراعاة للسن أو الجنسية، ودون رسوم دراسية، حتى الأدوات كانت تصرف بالمجان. بدأ هذا المعهد فى تلقين أول مبادئ الفن فى ١٢ مايو ١٩٠٨ على أساتذة كلهم من العنصر الفرنسى، يعاونهم أستاذ إيطالى ممن تصادف وجودهم فى مصر إذ ذاك. وأسندت إدارة المعهد إلى فنان فرنسى يدعى «لابلان»، الذى يعود إليه الفضل فى معاونة منشئ المعهد على تأسيسه وكانت أقسامه فى ذلك العهد أربعة: تصوير، نحت، عمارة، زخرفة. بدأت الدراسة بتعليم مادة الرسم عن النماذج المجسمة من الجبس لجميع المتسبين، وبعد ثلاثة أشهر من التمرين على هذه المادة الأساسية ترك للطلبة حرية اختيار القسم الذى يرغبون الالتحاق به، وهى الأقسام الأربعة التى ذكرناها. وكانت الدروس تلق على الطلبة بلغة الأساتذة وهى الفرنسية عادة، أو بلغة عربية ركيكة كان الأساتذة يحاولون الاستعانة بها فى شرحهم على طريقتهم الخاصة، وكان يستوى عندهم من يستطيع فهمها وفك ألغازها ومن لا يفهمونها بتاتاً. وكانت هذه المشكلة حجر عثرة فى سبيل الكثيرين من الطلبة.. ولا ريب أن قصة تحرر الفنون الجميلة من السيطرة الأجنبية قصة جديرة بأن نذكرها، لأنها قصة جهاد وصراع الفنانين الأوائل، فهى قصة مليئة بالأحداث والمحن. وقد زاد الحقد حين بدأت تعود البعوث من معاهد أوربا عام ١٩٢٨، ليأخذ أفرادها أماكنهم ويبدأوا جهادهم فى خدمة الفن، فكشفت الإدارة الأجنبية عن أنيابها لأنها شعرت بالخطر

المحدق بمستقبلها، فأحاطت العائدين من البعثات بأنواع الخسف وسدت أمامهم جميع الأبواب وعمدت إلى تشويه نهضتهم.. فلما تزايدت نقمة الفنانين رفعوا الأمر إلى مجلس النواب مطالبين بحمايتهم. فلم تذهب الصيحة فى الهواء، بل كان لها صدى ورد فعل إيجابى أسفرت عن تصريحات حاسمة لوزير المعارف ووكيلها، آن ذاك اللذين تعهدا أمام المجلس بعدم تجديد عقود الأجانب، والاستغناء عنهم فورًا وإحلال الشبان العائدين من البعثات محلهم. كانت هذه الحركة نقطة تحول للفنانين المصريين وقد حدث هذا الانقلاب عام ١٩٣٧. إنه لعام تاريخى مجيد قضى نهائيًا على سكائدهم. فكان نصرًا عظيماً للفنانين المصريين. وإنه لواجب على كل الفنانين ألا يغيب عن بالهم ذكرى زملائهم الذين سبقوهم فى النضال، وساهموا بقسط وافر فى بناء صرح نهضتنا الفنية.

حسنى البنانى وموعد مع المنظر الطبيعى

أراد أن يحدثنى عن « البورتريهات » التى تتصدر معرضه، قلت : « حسنى البنانى كما نعرفه هو فنان المناظر الطبيعية، فلنتحدث إذن عن تجربتك مع الطبيعة المصرية ».

وقفنا أمام لوحة كبيرة عن العمل فى الحقل، قلما نجد اليوم ذلك الأخضر الذى يكسو غيطان البنانى، ولا ذلك الأصفر الذى يحاول أن يتوهج من مشاهد الحصاد. إن حسنى البنانى من مدرسة حبيبة إلى قلب المتفرج العادى، غنية بألوانها ومشاهدها الواقعية.

سألته : ما هى فلسفتك فى المنظر الطبيعى ؟

قال : « إننى أبدأ من الواقع. ومن الطبيعة أعمد إلى تصعيد اللون. إن الإضاءة فى الطبيعة متغيرة. ولهذا فإننى أظل أحوم حول المنظر حتى أضبط اللحظة التى تكون فيها الإضاءة فى قمتها ».

قلت ضاحكًا : « إنك إذن تحدد ميعادًا مع الشمس »

أجابنى : « أجل، وأحدد فى أجندتى تلك الساعة والدقيقة والمكان الذى انتقيه بالضبط كى أحضر غدًا فى ذات الميعاد »

وأشار البناني إلى لوحته «بوابة بازرعة» وقال لى :

- «انظر هذا التضاد بين النور والظل هناك. ثم لاحظ تلك الأشعة الشمسية الذهبية وقد صبغت الحافة العلوية من ذلك البيت العتيق»

قلت : «إن شغفك الميلودرامى بهذا التضاد بين الظلمة والنور يجعل جزءًا من اللوحة وكأنه قد صور بالنهار والجزء الآخر قد صور بالليل».

قال : «إن الظل والنور.. وربما الانحدارات القوية من إحداهما إلى الآخر.. هو الذى يصنع التكوين فى لوحاتى، كما ترى أيضًا فى لوحتى «سوق المرج».

قلت : «هنا، التضاد بين المضىء والمظلم يوصل إلى إعطاء إحساس، فظلال الشجر تشعر تحتها بالرطوبة أو الطراوة أما الشمس من خلال أضوائها فهى شمس ساخنة»

قلت : «لا تخلو لوحاتك عن المناظر الطبيعية من العامل البشرى أيضًا.. والبشر عندك هم الفلاحون والفلاحات.. وإنك مثل الفنان الكبير المرحوم يوسف كامل تصور الفلاحة وعنزتها وأوزتها».

قال البنانى : «إنى لا أرسم عادة فى غرفة مغلقة. إن «عرب الحصن» وهى قرية إلى جوار «المطرية» - «مرسمى المفتوح»،

وفيه كل نماذجى من فلاحات وأشجار وتلال وغيطان وحيوان.
وقد التففنا فى شبابنا أنا وعدد من أقدر فنانينا، ومنهم كامل مصطفى عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية السابق حول أستاذنا يوسف كامل، واستقينا منه حب المنظر الطبيعى».

قلت لنفسى: «قد لا يكون حسنى البنانى مصورًا تأثيريًا بمعنى الكلمة، لكن حب المنظر الطبيعى قد جعله يتميز بين فنانى مصر المعاصرين».

رمسيس يونان وحوار المستحيل

إنتاج رمسيس يونان فى السبع سنوات الأخيرة من حياته، تكاد تشعر فيه أن الفنان قد بلغ الذروة التى تؤهله لأن يدخل فى حوار ضار مع المستحيل. أراد رمسيس يونان أن يجمع فى لوحاته الأخيرة كل المتناقضات ويطوعها لتنتظم معًا فى عقد سلس رصين. تحس فى هذه اللوحات بكل القدم التليد الذى يزين مصر، وبالتقدم السريع لهذا العصر، بالأشكال التى تقترب من أن تكون هندسية، دون أن تتردى مع ذلك فى الهندسية، بالحركة والسكون، بالهدوء السائد على السطح والقلق الدفين فى الأعماق، بالخصوصية والموضوعية، بالبنيات المعتمة والإضاءة السحرية، بالمشهد الطبيعى واللامشهد على الإطلاق.

وفى النهاية ماذا حصل عليه رمسيس يونان، جزاءً على عطائه الممتاز؟ الأقل من القليل.

أصدر عام ١٩٣٨ كتابه «غاية الرسام العصرى» ومازال من أهم ما كتب فى الفن عندنا حتى اليوم، وفى عام ١٩٤١، ترك الوظيفة المستقرة ليتفرغ للفن والفكر، ولتغيير أفكار الناس. أسس أولى

مدارس الفن الحديث عندنا «الفن والحرية»، ومضى رائداً «للسريالية المصرية»، ولكن دون قبول للغموض المصطنع، فقد كان وراء كل ذلك رمسيس يونان المفكر الاجتماعي الذى شارك سلامة موسى فى تحرير (التطور) و(المجلة الجديدة) وإذا كان قد أطلق صرخة «يحيا الفن المنحل» عام ١٩٣٩، فذلك دفاعًا عن حرية الفنان إلى أقصى الحدود.. وكان مثاليًا طموحًا إلى أن يتبدل حال الإنسان المصرى، فاعتقله صدقى باشا عام ١٩٤٦. ورحل رمسيس يونان إلى فرنسا عام ١٩٤٧، وهناك واصل احتكاكه بالحركات الفنية الحديثة.

وكتب عنه بحماس شديد مدير متحف الفن الحديث بباريس... وبعد كفاح شاق استطاع أن يوطد مكانته بالقسم العربى بالإذاعة الفرنسية. ولكنه ضرب بذلك كله عرض الحائط ورفض فى أثناء العدوان الثلاثى أن يذيع بيانات ضد مصر وطرد ليعود إلى مصر فلم تقبله مصلحة الاستعلامات موظفًا بها، وتتخبط حياته بين عدة أعمال إلى أن يدركه التفرغ عام ١٩٦٠، فأنتج أعماله التجريدية التى لم يستطع أحد أن يرقى إليها من بعده... ولكن شأن الأعمال الكبيرة لم تقدر حق قدرها وإذا برمسيس يونان يفاجأ برفض تفرغه كمصور.

وقد كان هذا القرار قاصمًا للفنان الصموت مثل جمل أصيل، فيموت عن ثلاثة وخمسين عامًا تاركًا تأثيره على كل الفنانين المصريين المجيدين من بعده.

سعد كامل والفنون الشعبية

١

بعد مشوار فنى طويل، فى طريق لم يكن محفوفًا بالورود قدر ما كان مفروشًا بالشوك، يعطينا الفنان سعد كامل المولود فى شبين الكوم عام ١٩٢٤ خبرة السنين الطوال، ويفرغ حكمة العمر فى كلماته القليلة الرصينة هذه: على الفنان ألا يكون مجرد صانع أشياء جميلة لذاتها، بل أن يحقق فنًّا قوميًّا ناضجًا ذا طابع مميز وشخصية واضحة، له كل مقومات الفنون الأصيلة. إن الفنان المصرى المعاصر، ووراءه تراث فنى ضخم، وعليه ألا يتنكر للدور الهام الذى يستطيع القيام به، مع دفع فنون ذلك التراث نحو التطوير والازدهار فى مجال الاستخدامات الحديثة، فالفنان الحق إنما هو الروح المرشدة للبيئة المحيطة به. (راجع مقالة راجى عنايت بمجلة «العربى» عدد يونيو ١٩٧٧ ص ١٢٤ وما بعدها).

وقد كابد سعد كامل الكثير حتى يبلغ اللحظة التى تؤهله أن يسمعنا كلماته الحكيمة تلك. وقد ادلهمت من حوله فى حياته سحب الإحباط ولم يلق على جهوده المضنية فى الدرس والتحصيل والحياة

العملية كلمات تشجيع أو مديح أو استحسان، وعلى الرغم من ذلك واصل تجاربه وتضحياته، ومضى فى الظل مغمورًا لا يلتفت إليه أصحاب الأيدى الناعمة والياقات المنشاة مرتادو الصالونات. انزوى الفنان الشاب إلى جوار أنواله وأحباره وأصباغه وخيوطه، وأدوات الطباعة والحفر التى شغل بها حيز الجراج القائم فى أقصى الحديقة بعيدًا عن بيت الأسرة فى العمرانية على طريق الهرم بالجيزة، لا يلقى الاستحسان حتى من الأب مهندس المساحة الذى كان صاحب ميول فنية أفرغها فى هواية الخط العربى، فقد خاب ظن الأب فى ابنه الذى عاد من بعثة طويلة إلى روما وباريس استغرقت الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣، إذ كان الأب يتصور فى هذا الابن الذى درس فى أوربا أن يعود ليحتل مكانة مرموقة فى صالونات القاهرة، لا أن ينحدر به الحال إلى حد ارتضاء «الجراج» مشغلا له يفنى بين جدرانه زهرة عمره. يهرع إليه، ما إن يعود من وظيفته بمصلحة الآثار ويقبل لنفسه أن يتدنى بأن يجمع من حوله فى ورشته نفرًا من الحرفيين الشعبيين، ويعاشرهم كأنهم أفراد أسرته، ويتبادل معهم الحديث والمشورة فى أمور الصنعة، كأى عامل جلف لم ينل من التعليم قدر ما تعلمه.

وقد كان للأب محمد كامل مع ابنه سعد وقائع أخرى، تبين مبلغ ما عانى الفنان سعد كامل كى يشق طريقه إلى أن يصبح على حد قول كمال الملاخ «رائدًا للفن الشعبى» انصرف عن أسلوب

اللوحة والتمثال التقليدى، واتجه إلى عناصر جديدة من نسيج وحصير وحفر وطباعة يبتدع منها أشكالا تصل عبق الماضى بواقع الحاضر. (كاتالوج معرض سعد كامل عام ١٩٧١).

الصبي الصغير سعد كامل تلميذ مجتهد، يكمل الدراسة الابتدائية بمجموع يؤهله الالتحاق بالمدرسة الثانوية، ولكنه يفصح عن رغبته فى دخول مدرسة الصنائع، لا لشىء إلا لأنه سمع عن وجود مدرسة اسمها مدرسة الفنون التطبيقية تعلم الرسم لتلاميذها، والسبيل إلى دخولها هو إنجاز الدراسة الصناعية. ويرفض الأب الذى يريد لابنه بعد الدراسة الثانوية دراسة جامعية تؤهله الالتحاق بوظيفة مضمونة مرموقة بديوان من دواوين الحكومة. ولكن الابن يصر على المدرسة الصناعية، وإزاء عناده يرضخ الأب، الذى تربص بعد ذلك لتفويت الفرصة على ابنه فى دخول مدرسة الفنون التطبيقية، فعندما وصل خطاب القبول من هذه المدرسة، كانت الأسرة قد نقلت إلى أسيوط، والحرب العالمية الثانية دائرة رحاها، فخشى الأب على ابنه من الغارات التى كانت تتعرض لها القاهرة. فأخفى الخطاب عن الابن الذى واصل الدراسة الصناعية. ولكنه إذا لم يكن قد سمع من قبل عن مدرسة الفنون الجميلة العليا، فقد سمع الآن عن افتتاح القسم الحر بهذه المدرسة، فتقدم إلى امتحان القبول لهذا القسم ونجح برغم صعوبة الامتحانات لذلك القبول آنذاك. وأمضى هناك سبع سنوات من الدراسة المثمرة، على أيدى بيكار الذى شجعه كثيرًا على اختطاط

طريقه الفنى وحصل على منحة التفرغ بمرسم الأقصر عام ١٩٤٩.

وكان الشاب الطموح ذو المواهب الفنية العالية سعد كامل قد أسس مع زميل أرمنى عام ١٩٤٧ مكتبًا للإعلانات والتصميمات الفنية نجح نجاحًا تجاريًا ملحوظًا فى أول الأمر، ثم تعثرت أموره بعد انضمام شريك ثالث إلى المكتب، فصفى والتحق سعد كامل بالعمل رسامًا بمصلحة الآثار العربية، حيث انفتحت عيناه على تراث بالغ الثراء والدلالة، وبدأت تراود الفنان الشاب الرغبة الملحة للسفر إلى الخارج للدراسة، فكان الأب يقف عائقًا فى طريقه، إلى أن توفيت والدته أثر حادث أليم فارتجت أعصاب الابن الذى أحب أمه أعمق الحب، وحرم من صدرها الحنون ونصحها الأمين فى لحظات الضيق، وإزاء مشورة الأطباء أذن الأب لابنه بالسفر كنوع من المداواة مما أصاب نفسه وروحه من مرض.

٢

وبرغم أن سعد كامل كان تلميذًا دءوبًا انصاع لتعاليم أساتذته فى الرسم الأكاديمى، والاتباع الصارم لأصول الخط واللون، حتى أن أستاذه الكبير أحمد صبرى كان ينهره نهرًا شديدًا إذا رآه يشغف بلوحة تأثيرية، باعتبار أن التأثيرية كانت تعد آنذاك خروجًا على التعاليم الأكاديمية فى التصوير - برغم ذلك، فإن روح التلميذ التى

تبحث عن طريقها الخاص كانت تنقب عن غير ما يعتبر لوحة أكاديمية، وقد بدأ التلميذ يجد ضالته المنشودة فى التراث، ولكنه لم يكن قد التقى بعد بما يتلاءم تمامًا مع مطالب روحه، إلى أن قاده القدر إلى متحف ومصنع جوبلان للسجاد الحائطى أو ما يسمى بالنسجيات المرسومة، فهتف لنفسه قائلا هذا حقًا، ما كنت أبحث عنه. سوف أتخذ من النسجيات المرسومة، ومن الكليم على الأخص وهو منتج ينتمى إلى التراث المصرى الموغل فى القدم، أداتى للتعبير الفنى، وسوف أدرس التراث ومفرداته، وأستقى منه موضوعات لأعمالى.

ويعود سعد كامل إلى مصر بعد أن استوفى الغرض من رحلته الدراسية، ومنذ المعرض الذى أقامه عام ١٩٥٤ والنقاد يعتبرونه - على حد قول شيخ النقاد حسين بيكار: «قد أعاد الروح إلى جسم محنط، فأصبح له نبض وشهيق وزفير».

ويمضى سعد كامل على أرض راسخة من تراث شعبى يزوده بالمفردات، والنبض والدروس، فيحصل فى بينالى الإسكندرية الدولى الثالث عام ١٩٥٩ على الجائزة الأولى فى الحفر، ثم جائزة الإبداع للفنون الشعبية من وزارة الثقافة عام ١٩٦٢، ثم على الميدالية الذهبية بالمعرض التطبيقى لجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٦٣، ويختار عضوًا بمجلس الحرف العالمى بجنيف عام ١٩٦٣، ويمثل مصر الدائم

فى هذا المجلس، ثم مديرًا للمركز القومى للنسجيات المرسومة التابع لوزارة الثقافة بحلوان. وتقتنى أعماله الفنية فى السجاد والكليم والباتيك والخيامية والحفر من المتاحف والمجموعات الخاصة فى مصر وأوربا وأمريكا.

٣

وهكذا يلين الصخر، وتتدفق ينابيع المياه العذبة من شقوقها، ويعد سعد كامل فى طليعة فنانينا المستلهمين للتراث فى إبداعاتهم التشكيلية، المستخدمين له استخدامًا عصريًّا واعيًا، ليس بمجرد النقل والتقليد، بل بالتطوير والإضافة، وذلك سواء من ناحية « الموتيفات » أو من ناحية « التكنيك » وقد توصل سعد كامل من معالجته للأشكال التراثية - على حد قول الناقد الفنان فاروق بسيونى - إلى تخليق أشكال جديدة تختلط لتولد عالمًا أقرب إلى السيريالية، ولكن بحس شعبى لا يجعلها تسقط فى الإغراب الميتافيزيقى قدر ما تقترب من معنى الأسطورة الشعبية ووقعها فى النفوس (مقالته بمجلة « الثقافة الأسبوعية » - عدد ١٤ نوفمبر ١٩٧٤ - ص ١٨ وما بعدها).

ومن موتيفات سعد كامل المستخدمة فى الحفر والنسيج والطباعة، الأسد الحامل سيفًا، والفارس على ظهر حصانه، والتحطيب، ورقص الخيل، والزير سالم، ومارى جرجس، وأبو زيد الهلالى، وحسن

ونعيمة، وعرائس المولد، وزخارف إسلامية، والسمكة، والحمامة، وطيور أخرى غريبة شديدة الزركشة، وحيوانات خرافية مثل خيول وأسماك ذات وجوه آدمية، مما تفرزه الأحلام والفانتازيات الشعبية، وأرضيات وخلفيات ثرية بالمساحات والخطوط والتداعيات الهندسية فى شكل أهلة ونجوم ودوائر ومثلثات وصلبان وبيارق وحروف عربية، بل إن هيئات الناس والحيوان والزرع والسمك تتراكب من مثلثات ودوائر ومربعات متناغمة، تساعد على إضفاء قدر من طلاوة الزخرف على الشكل البدائى، الذى يشبه أيضًا وإلى حد بعيد رسوم الأطفال وزخارفهم، لما أثبته الباحثون من علائق وثيقة بين الفنون الشعبية وفنون الأطفال والفنون البدائية، مع وجود فوارق جوهرية مع ذلك بين كل منها.

وقد استمد سعد كامل من الحياة الشعبية اليومية عددًا لا بأس به من رموزه التشكيلية كالحمامة رمز السلام والوئام، والشجرة رمز الإخضرار والبقاء، والنجمة رمز العلو والمطالب بعيدة المنال، وهناك أيضًا النخلة وهى رمز مصرى قديم يومئ إلى الخصب والرخاء كما يرمز أيضًا إلى الشموخ والرفعة، والسمكة ترمز إلى العطاء وإلى النسل الوفير، ولها أحيانًا صلة بأسطورة إيزيس وأوزوريس، وقد امتدت السمكة عبر التاريخ المصرى القديم فصارت رمزًا من رموز المسيحية وجدناه فى الحفر والنسيج والعمارة القبطية. ومضت السمكة

شكلاً شعبيًا محببًا حتى فى ظل الإسلام بعد ذلك، فكانت القرويات يطلبن قبل الزواج وشم السمكة تجنبًا للعقم.

وفى لوحات سعد كامل الشعبية يتكرر رسم الفارس، فإذا امتطى الفارس صهوة أسد فنحن إزاء الزير سالم الذى شاع عنه أنه كان يفعل ذلك، ويومئ الشارب المفتول فى الوجه الصبوح ذى العينين اللتين لا تطرفان، إلى الرجولة الواثقة من نفسها والتى تبعث فى الآخرين الأمان.

أما إذا كان الفارس يمتطى صهوة جواد فهو واحد من أبطال السير الشعبية، مثل أبو الفوارس عنتر بن شداد، أو سيف بن ذى يزن وغيرهما.

وعندما التحمت الفنون الشعبية فى مصر بالإسلام قلبًا وقالبًا مضت تنحسر عن الساحة التشكيلية تصاوير المخلوقات لما كان يخشى أن يتم ذلك عن أفتتان بالمخلوق دون الخالق، لتحتل الساحة الزخارف الإسلامية التى وصلت شأوًا عاليا من الإبداع، وأدخل الفنان الشعبى إلى رسومه وتصاويره ما شاء له ذوقه وخياله أن يبدعاه من وحدات هندسية وزخرفية.

ومن النسيج الشعبى يستق سعد كامل وحدات زخرفية كثيرة كالدائرة والمثلث والمربع، يملأ بها الفراغات فتتدفق اللوحة بالحيوية والحركة والثراء بأقل الأدوات.

٤

وقد ظل الاعتقاد سائدًا طويلاً بأن الفنون الشعبية ليست فنونًا جديرة بالاعتبار، وأن عطاءاتها لا ترقى إلى مستوى الأعمال الفنية الإبداعية، وأن أى ناقد أو ذواقة يحترم نفسه يجب أن يعرض عن هذه الأعمال التى وصمها أصحاب قصور الصنعة وانحطاط الرؤية بالتشويه والتقلص، وكان مرد ذلك على الأخص أن الطبقات الاجتماعية الأرقى ثقافة، كانت لها مقاييس رسمية متزمتة لا ترضى عن نتاج الفنون الشعبية التى مضت الهوة بينها وبين نتاج ما يمكن أن نسميه بالفن الرسمى تتسع بشكل ملحوظ، وبخاصة أن الفنون الشعبية إنما يمارسها ويبدعها مجهولون من غمار الشعب، يغلب عليهم ضعف الإمكانات الاقتصادية وفرص التزود بالتعليم والثقافة المتاحة للطبقات الاجتماعية الأرقى ماديًا، والذين يمكن أن نسميهم بالسلطة الحاكمة أو أهل القمة. وهكذا وجد التضاد بين الفنون الشعبية، وهى إبداعات عامة الناس فى القاع، والفنون الرسمية وهى إبداعات خريجى معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة.

ولضعف الصنعة فى الأعمال الشعبية يكون الإفصاح عن الانفعالات الشعبية أوضح وأكبر مهما أعوزها الصقل والتهذيب.

ولكن الفنون الشعبية لم تبق فى الظل، فقد انشغل بها الباحثون

والمنظرون منذ أن سمحت مدارس الفن الحديث مثل التعبيرية والسيريالية بالتعويل على المضامين الإنسانية أكثر من كمال الصنعة ومن المآثر التى لا تنسى للتعبيرية الحديثة أنها أولت اهتمامها بدراسة ما كان يعتبر من قبل فى ظل المدارس الأكاديمية نماذج من الفن غير جديرة بالالتفات إليها، كالفن القوطى، والفن الزنجى، وفنون الأطفال والبدائيين، وأيضًا الفنون الشعبية.

وقد واكب ذلك تقدم الديمقراطية التى كان من نتائجها تراجع النبلاء وفنونهم، وتبوأ السلطة الاقتصادية والسياسية حثيثًا أفراد طبقة العوام التى كانت مقصية قديمًا عن مقاليد الأمور، والتى يخرج من بين صفوفها ذلك الإنسان غير المعروف الاسم، الملقب بالفنان الشعبى.

ولعل فى ذلك كله، ما يفسر إدراج استلهامات الفنون الشعبية فى عطاءات المدرسة التعبيرية التى كانت السريالية فى البداية أيضًا مندرجة فيها، إلى أن تتضح معالم الإسهامات فى إطار المدرسة الواحدة ويمكن اختصاصها بقوانين تنفرد بها تمضى تتميز بذاتها، وإن بقيت تلك الروافد مرتبطة عن بعد بالمجرى الأصلى.

حامد ندا ورحلته الفنية

عندما تطالعنا لوحات حامد ندا اليوم، فإن الذهن يعود إلى الوراء ليتابع رحلة الفنان ما يقرب من ثلاثين عامًا من الألوان والخطوط، فقد ارتبط اسم حامد ندا منذ تاريخ مبكر بمسار يقظة الوعي التشكيلي فى مصر الحديثة. وقد استرعت لوحاته منذ الأربعينيات من هذا القرن الانتباه بولائها «للروح المصرية» على الأخص وفى خلفيته البعيدة تلوح صورة المصلح الاجتماعى المطالب بتغيير أوضاع بيئته. والموضوع الفنى عنده هو الوجود الإنسانى فى واقعه العينى الملموس، وقد تنبه إلى التضاد بين المظهر والمخبر فى حياة الأوساط الشعبية.

وقد نفذ حامد ندا إلى قلب الحياة الشعبية منذ أول خط من قلمه، ثم أول ضربة من فرشاته ولفت تركيزه على البيئة الشعبية أنظار النقاد الأجانب، فبدءوا يكتبون عن هذه النزعة الأصيلة بحماسة وإعجاب. بل لا بد أن نذكر أن حامد ندا كان أسبق من سائر «جماعة الفن المعاصر» - ومن بينهم عبد الهادى الجزار - فى اكتشاف «الموضوع الشعبى» فقد وجد ندا بدافع من الصور التى

اختزنها العقل الباطن « الغرابة » فى البيئة الشعبية، على حين اتجه سائر رفاقه إلى البحث عنها فى الطبيعة وفى العقل الباطن، وذلك تحت تأثير « السيريالية المعاصرة ».

والحق أن حامد ندا أقرب إلى أن يكون تعبيريًّا من أن يكون سيرياليًّا فهو مرتبط بالواقع أكثر مما يرتبط بإفرازات العقل الباطن ورؤى الخيال والأحلام، ورموزه ليست مجردة، بل هى رموز ملموسة إلى حد بعيد، أى أن مصدر الرموز عند ندا ليس « العقل الباطن »، بل الحياة الشعبية ذاتها.

ويركز حامد ندا على الإنسان. فهو ليس رسام مناظر طبيعية، وليس مصور طبيعة صامتة، أيضًا. بل هو مصور الإنسان، وهو لا يرسم إلا الإنسان، ويضيف إلى لوحاته القليل المحدود من الأشياء المنزلية مثل الكرسى والمصباح الغازى والزير المشروخ الذى غطيت فوهته بحجر كبير، دليلاً على خلوه من الماء وتعطله عن وظيفته. ولا تتصف مناظر ندا فى الغالب بالرحابة والاتساع. إنها مثل ضوء المصباح الغازى تتركز على حيز ضيق هو أغلب الأحيان غرفة تكاد تكون عارية من الأثاث، أو مجرد ركن فى غرفة، وكثيرًا ما يستخدم الحائط كخلفية يبسط عليها بعض الزخارف البدائية، أو يملؤها بالندوب والشقوق، أو يجرى عليها بعض الزواحف مثل السحلية. وهو لا يختار هذه الزواحف اعتباطًا، بل لما لها من جذور ضاربة فى

المعتقدات الشعبية. وخط الأفق عند ندا عادة خفيض، وقريب جدًّا، مما يجعل الرائى يكاد يلامس الشخوص ويخاطبها، ويكاد يسمع صوتها وهواجسها، وتنفذ إلى أعماقه نظراتها الجوفاء الشاكية المتهمة. أن ثمة جوًّا من الصمت يخيم على مناظر ندا، كأن حديثًا دار ولم نلحق بكلمة منه، أو أنه مات على الشفاه قبل أن يولد.

ويؤكد حامد ندا مفهومًا ذاتيًّا فى التكوين، ويرتكن إلى أشكال سكونية، وأشكاله الإنسانية برغم تكرارها تنطوى على شحنة تشكيلية وسيكلوجية معًا، شخوص ساكنة، تسمرت فى أماكنها ربما إلى الأبد، شخوص بكماء يخيم بكمها على اللوحة، كلها أوضاع مدروسة بأناة، وسكونها القاسى يزيد من غموضها. على أن شخوص ندا لا تستجدى إحسانًا. إن فيها، إباءً بدائيًّا برغم كل شيء، وإن كان ثمة ما يجبرك على التعاطف معها، ويدعوك إلى بحث أوضاعها الاجتماعية والإنسانية.

على أنه فى الخمسينيات تبين لحامد ندا أن شخوصه الأولى قد استنفذت طاقتها، فأخذت تتراجع وتمضى لحال سبيلها. وفى نهاية المرحلة الأولى أخذ ندا يسأم «الطريقة النحتية» فى التصوير، وتغلب عليه حب «التسطيح»، وقد دعاه هذا إلى مزيد من «التبسيط» فى الأشكال. كما وجد ندا نفسه وهو يجرب التسطيح والتبسيط يقترب كثيرًا من الشكل واللون والتصميم الفرعونى.

وقد أخذت قريحة ندا التصويرية تتفتح أيضًا لصنف جديد من الشخوص. هى فى الواقع ذات شخوص مرحلته الأولى، ولكن بعد أن نفضت عن كاهلها «همود» المئات من السنين، وأخذت تقبل على الحركة والنشاط بعد أن تفتحت أمامها سبل الرزق والسعى الشريف، فها هى المصانع تفتح مع الزمن وتستوعب الأيدى العاملة. وظهرت شخصية مصرية جديدة فى البيئات الشعبية، شخصية متفتحة نفضت عن كاهلها البلادة القديمة. وإذا بفرشاة حامد ندا تبدع شخوصًا جديدة احتفظ فيها ببعض سمات الشخوص القديمة، ولكن داخلها تحول جذرى من حيث الحركة والروابط والطابع النفسى. لقد تغير الجوهر فاكتسى الظاهر بتغير ما كان يمكن لفرشاة الفنان أن تفعله.

ولعل من يتابع تطور أسلوب حامد ندا من مرحلته الأولى إلى مرحلته الثانية التى بدأت تتبلور وتتجلى منذ عام ١٩٥٥، يتبين كيف أن شخوصه لم تتغير، فهو مازال يصور ابن البلد وبنت البلد من واقع البيئات الشعبية، ولكن انعكاس الزمن وجريان سنن التطور المتوغل إلى الأغوار الاجتماعية السحيقة قد جعل مظهر هذه الشخصيات وغيرها أيضًا يتبدلان ذلك التبدل الذى تجلى فى أسلوب ندا، فتحول من أسلوب جامد مقفل إلى أسلوب إنسيابى ليريكى، ازداد تفتحًا فازدادت ألوانه بهجة وخطوطه ليونة.

وقد مضى حامد ندا يطور أسلوبه أيضًا منشغلاً بالعديد من الانشغالات الجمالية متوصلاً إلى الشكل السهل الممتنع، دون أن يخلو فنه على أى حال من اهتمامات بقضايا إنسانية وقومية كبرى، مثل دمار هيروشيما وكفاح ڤيتنام وإقامة السد العالى وتأميم القناة.

على أن تجربة حامد ندا تدعو بالأخص إلى التقصى عن العلاقة الحقة بين المصور العصرى والبيئة الشعبية، بين الفن المعاصر والفن الشعبي. إن حامد ندا لا يقبل التسجيل، فهو يرفض أن يكون الفنان المعاصر تابعًا للصور الشعبية، لأن التابع لا أصالة فيه ولا حرية له، ولا قدرة عنده على الخلق ولا إرادة لديه للابتكار، وبعبارة أخرى، فإن الواقع عند حامد ندا لا يسجل ولا ينقل، بل يختزن ثم يعاد إخراجه إلى اللوحة من خلال ذاتية الفنان، فيخرج العمل الفنى بذلك إلى الوجود بعد مروره بمخيلة الفنان واصطباغه بوجهة نظره، بأفكاره وعقائده، إن العمل الفنى إذن رؤية خاصة للوجود الإنسانى المحيط بالفنان تتصف بالشاعرية والتراجيدية على حد سواء.

صبرى منصور من المخلب الجارح إلى ليل القرية

١

عرفت فى أواخر الستينيات صبرى منصور فنانًا، يضرب بعيدًا موغلًا فى دروب صامته، معرضًا عن الصخب الزائف مصغيًا إلى الصوت الداخلى الهامس، كل ما فى لوحاته روح أثيرية سابحة فى بحورها الخضراء الضبابية. إن كان للمكان وجود، ففى أعماق النفس البشرية، والزمان لا يحسب بالساعات، فهو زمان تراجيدى عالم سكونى. التفاصيل عنه مقصية، فتقل المباشرة، والإيحاء يقوى. عالم الحلم هو، لكنه الحلم الدرامى لا الفانتازيا. علاقة ضارية بين الإنسان والمجهول، السماء انقضاض، والأرض استسلام لتهديد، وانطراح على مذبح، الحركة استحالت رمزًا، فالطائر مثلًا ليس طائرًا بذاته، لكنه المخلب الجارح، والمنقار الشرس، والنظرة التى لا تطرف. شبحيات بكائية خارجة من توابيت الفراعنة.

لوحات صبرى منصور تلك لا تعطى سرها لأول نظرة. وعلى الرغم من أن حيزها يظل أميل إلى الخواء، فإن أجواءها تبقى مشحونة بالتوتر، وتنم عن معاناة اللغز، فالوجه الذى تغطيه جدائل

الشعر الغزيرة المنسكبة، والنقاب الأبيض الذى يذوب فى الخلفيات الخضراء الشاحبة، كل هذه تخفى على الدوام سرًّا. إنها أجواء غنية برغم الزهد اللونى، ورؤية متفردة فى تصويرنا المعاصر.

٢

الريف موضوع مطروق، كثيرون صوروا مناظر الحصاد، والعمل فى الحقل، وملء الجرار من النهر، والعودة من السوق، وغير ذلك من مناظر الحياة فى الريف. أما صبرى منصور فقد دخل منذ أواخر السبعينيات إلى موضوع «القرية» وهو موضوع حبيب إلى قلبه منذ صباه الباكر - دخله من زاوية «الليل» وأضحى «الليل الريفى» شغله الشاغل فى هذه المرحلة التى تلى عودته من البعثة إلى أسبانيا.

ولهذا الموضوع بالنسبة لصبرى منصور شقان: الأول هو الموضوع نفسه، الذى يتناوله بشكل جديد، يختلف عما سبق لكل من طرقه قبله أو عالجه. أما الثانى، فهو أن صبرى منصور قد أقصى عن انشغاله الجوانب التى آلفها الفنانون السابقون من الريف، أى أنه ترك الريف السابح فى الأضواء النهارية، المتلألئ، تحت وهج الشمس، وركز على زاوية «الليل الريفى» الهامس، الملىء بالأسرار والحكايات الخرافية، والحواديت، والألغاز وهل ننسى على سبيل المثال: الجنية التى تعيش فى بئر الساقية، وأم الشعور التى تحيا على ضفاف الترع،

وتتمايل فى رشاقة ومهابة عندما يطلع القمر، والعفاريت التى تملأ الأزقة والدروب، والغيطان النائمة فى ظلمة الليل الريفى المعتمة؟ وهذا الجانب الخرافى بدأ يختفى من الريف المصرى بدخول الكهرباء، وتشييد البيوت من الأسمنت المسلح، وهما خامتان تفتقران إلى الذوق والحس، لأن البيوت الريفية المبنية بالطين، كانت من حيث الشكل الفنى مليئة بالجمال والدفء. ومن ناحية أخرى، فقد انشغل صبرى منصور، فى لوحاته عن الريف فضلاً عن مصرية الموضوع والتصاقه الحميم بالبيئة - انشغل بأن تجىء صياغته ذاتها للموضوع، حاملة خصائص الاستقلال والاختلاف عن الصياغات التى تم بها التعبير عن موضوع الريف من قبل. ولنذكر من الصياغات القديمة فى هذا المقام أعمال يوسف كامل عن الريف المصرى، التى كانت تحتوى- فى نظر صبرى منصور - على نوع من التناقض بين بيئة الموضوع وأوربية المعالجة، المتمثلة فى «المذهب التأثيرى» على الأخص. فلم يكن هناك فرق بين أعمال يوسف كامل وبين أعمال أى فنان تأثيرى أجنبى تسنى له أن يسجل بنفس اللمسات المفعمة بالألوان المضيئة تلك الموضوعات التى طرقها يوسف كامل. وقد حاول صبرى منصور من ناحيته أن يزيل هذا التناقض بالمواءمة بين الموضوع وطريقة تناوله وتجسيده. لهذا كانت صياغته تستمد جذورها من قيم فنية منتمية إلى مصر، أكثر من انتمائها إلى قيم التراث الفنى الغربى، فعلى سبيل المثال هناك «عنصر السمترية»، وهى فكرة ممجوجة أصلاً فى الفن الغربى،

ولكنها محببة فى التراث المصرى القديم، ثم القبطى والإسلامى. وهناك عنصر «هندسية التصميم». وهناك أيضًا عنصر «التسطيح» أو المنظور الذى لا يعتمد على فكرة الإيهام بالبعد الثالث، وإنما يركز على بعدين اثنين، وهو منظور يختلف اختلافًا كبيرًا عن المنظور الغربى الذى يرمى أساسًا إلى تجسيد الواقع والإيهام به. هذه العناصر الثلاثة هى العناصر الأساسية التى اعتمد عليها صبرى منصور فى تصميماته، وأدت إلى تحقيق شكل متميز.

٣

ومن هذا المنطلق بدأت عناصر ومفردات جديدة تدخل أعمال صبرى منصور منذ عودته فى صيف ١٩٧٨ من بعثته الفنية إلى أسبانيا، فبعد أن كان الشكل ساكنًا صامتًا بدأت «الحركة» والإيماءات تظهر بوضوح على الأشكال. وهناك عنصر «الضوء»، الذى كان فيما مضى ينتشر على المسطحات بشكل متساو تقريبًا، أما الآن فقد بدأ يستخدم من أجل أداء وظيفة تعبيرية وجمالية أكثر فعالية. وهناك أيضًا اللجوء إلى إفساح المجال داخل اللوحة للعناصر وتعددها، بعد أن كان يتم التركيز فى اللوحة على بضع عناصر قليلة، أو على عنصر واحد، بل وعلى جزئية دون غيرها، مع ترك سائر الموضوع خارج إطار اللوحة، تتولى الجزئية المركز عليها أو العناصر

المنشغل بها الإيماء إليه. إن إطار اللوحة الآن أصبح يحتوى على عالمها كله، وليس هناك امتداد بصفة عامة خارج هذا الإطار.

هذه العناصر الثلاثة : الحركة، والضوء، والتعدد، هى مظاهر التطور الذى طرأ على أعمال صبرى منصور فى مرحلته الحديثة التى يمكن أن نطلق عليها مرحلة « الليل الريفى ».

وعلى الرغم من أن لوحات صبرى منصور الحاصل على جائزة بينالى الإسكندرية عام ١٩٧٢ فى مرحلته الحديثة، التى تمتد أربع سنوات بعد عودته من البعثة، قد زادت فيها الحركة وتنوعت الإيماءات، وبصفة عامة زاد انحسار الستار عن جوانب المشهد الذى تنشغل به اللوحة، فإنه مازال المرء يحس إزاء لوحاته بأن هناك ما هو خارج عن إطار اللوحة، إنها تومئ إلى أن ثمة ما سيحدث، أكثر من مجرد تقرير ما هو حادث. فيما مضى من لوحات صبرى منصور فى مرحلته الأولى قبل البعثة كان المرء يحس بأن ثمة شيئًا ما حدث، وأنه يعاين فى اللوحة بقاياه فحسب، ومن ثم عليه فى كل الأحوال أن يحدس. قديمًا كان عليه أن يشحذ المتفرج فكره وخياله ليتمثل ما حدث، واليوم عليه أيضًا أن يقدح زناد فكره ويطلق العنان لخياله، كى يستوعب ما سوف يحدث. إن العمل الفنى عند صبرى منصور يجدر أن يتذوق على مستويين، مستوى ما هو ماثل فى اللوحة، ولكن تذوقه لن يكتمل ولن يبلغ ذروته

إلا إذا تجاوز المستوى الأول المباشر المحدود، إلى مستوى التفاعل مع اللوحة، والولوج منها إلى عالم اللامرئى واللامحدود. حقًا، إن لوحات صبرى منصور من هذه الزاوية مثل «الأحلام» تحتاج على الدوام إلى تفسير. وسوف نكتشف إلى أى قدر استوعب فناننا القدير تعاليم «الرمزيين» من رجال الفرشاة والقلم على السواء.

٤

إننا فى لوحات صبرى منصور الحديثة على وشك أن نعاين أمرًا سيقع. أى أن عنصر التوتر والترقب موجود فى هذه اللوحات بشكل ملموس. ثمة شىء سيزحف. يثير فى الوجدان توجسًا ورهبة، على الأخص فى قلب الليل الساجى، والإضاءات المبهمة غير الكاشفة والظلال الزاحفة على المشاهد الريفية.

وفى حديث لى مع صبرى منصور فى أمسية الأول من أغسطس ١٩٨٣، قال لى الفنان:

«إن التعبير الفنى يصدر عن إحساس معين بالحياة وبالوجود بشكل عام، وإحساسى أنا بهذا الوجود وبهذه الحياة هو كما تمثل فى لوحاتى إحساس بترقب المجهول والإيماء إليه فى الوقت ذاته، إلى الحد الذى يتم هذا بدون وعى أو قصد فى أعمالى. وعلى سبيل المثال، أذكر إننى عندما كنت طالبًا بكلية الفنون الجميلة تنحصر مهمتى فى

الدراسة الأكاديمية كانت الأشكال التى أفرغها فى لوحاتى برغم جودة رسمها واتقان نقلها عن الواقع تشى بهذا المجهول، وتفصح عن ارتباطها بعالم أبعد من العالم المرئى والمحسوس. وقد مضيت اكثف إحساسى بالعالم الآخر وأركز تجربتى الروحية، بحيث تكتب الغلبة لهذا الإحساس، ويتبلور إدراكى المبهم له حتى يصل إلى الرائى بشكل مصفًى. وعلى ما أعتقد، فإن هذه هى النوعية التى أستطيع أن أسهم بها فى الحركة التشكيلية المعاصرة. فهذه رؤيتى التى أومن بها، وأحاول بصدق أن أعبر عنها، وذلك إلى جانب رؤى الآخرين من زملائى الفنانين الذين يقدمون نوعيات أخرى من الرؤى. وإن الثراء الحقيق للحياة الفنية هو أن يقدم كل منا نفسه ببراءة وصدق، مؤكدين على استنبات سمات خاصة لفننا القومى، لا نكون فيه مجرد مقلدين لاتجاهات أجنبية أو مرددين لتعاليم غربية بدعوى المعاصرة، ومواكبة الركب الحضارى، الذى هو ركب تكنولوجى بالمقام الأول. وإن رفض التبعية، مع الإكبار والتبجيل للمنجزات التشكيلية الحقة على مر العصور شرقًا وغربًا، هو المجال الذى يعْنينى أن أعمل فيه عقلى وتفكيرى. ولذلك فإن لوحاتى خليط بين الإملاءات العقلية بكل ما تلقيته من خبرات ومعارف، وبين إطلاق العنان للملكات التعبيرية والقدرات الروحية العميقة التى يكون لها فى النهاية الغلبة فى عملى الفنى دون إجحاف أو تجن.

٥

وإننا لو حللنا أغلب لوحات صبرى منصور (الحاصل على جائزة المعرض العام سنة ١٩٨١ ثم على جائزة الدولة لعام ١٩٨٤)، فى مرحلة «الليل الريفى»، لوجدنا بعض المفردات تكاد تتكرر بحيث تصبح من العلامات المميزة لهذه المجموعة من الأعمال الجديدة. فهناك النخيل، والأهلة، والأشكال الأربية المطلة أو البادية من فتحات فى عمائر ريفية مبسطة فى أشكال هندسية.

وقد أدرج صبرى منصور النخيل فى عالم «الليل الريفى» ولم يكن قد التفت إليها من قبل. وقد تناول الفنان النخلة كسبب تشكيلى وذلك يعود إلى جمال شكلها بجذعها السامق فى الهواء ونهاياتها المتفرعة فى الفضاء. والظلال التى تلقيها هذه الفروع والجذوع على الأرض والبيوت، وما يمكن أن تشى به هذه الظلال من الحنان والأمان من ناحية، والمهابة التى قد ترقى إلى مرتبة إدخال الرهبة فى النفوس من ناحية أخرى. وهذا هو الجانب التعبيرى لشكل النخيل.

كما يتأكد الجانب الجمالى للنخلة حين يختصرها الفنان إلى خط رأسى مستقيم، ينتهى بأقواس ومنحنيات وعندئذ تستمع إلى حوار بين صرامة الخط المستقيم ورقة الخط المقوس. هذا بالإضافة إلى أن عنصر النخلة عنصر بيئى تمتلئ به مصر من أقصاها إلى أقصاها. ويحق

للفنان المصرى أن يتغنى بعناصر تفعم بها عيوننا صباح مساء. وقد كان أول اختيارات صبرى منصور من عناصر المشهد الريفى الذى أراد أن يعبر عنه هو النخلة. ويقول الفنان: «إن من المؤكد أن للنخلة جذورًا دفينة ترجع إلى صباى فى قرية بخاتى بالمنوفية التى ولدت بها وعشت بها السنوات الأربعة الأولى من حياتى قبل أن أنتقل مع أسرتى إلى طنطا»

وتشبه صفوف النخيل المتراصة فى الحقول أعمدة المعابد الفرعونية بمهابتها وسموقها. وفى لوحة صبرى منصور «أغنية النخيل» تشعر بالإيقاع الطقسى الناتج عن التوالى لصفوف النخيل. والنخيل عند الفنان على الدوام سامقة منتصبة فيها شموخ وكبرياء ويضيف عليها الليل مزيدًا من المهابة والوقار. ويقول صبرى منصور فى حديثه لى: «لم أصور نخيلاً محنية فى مهب ريح، أو شوهاء النمو. وكم أشعرنى النخيل باحتوائه للقرية وإحاطته لها بالحنان والحماية».

على دسوق وأغنية حب

فى آخر مارس سنة ١٩٧٢ انتهت السنة الثانية لتفرغ الفنان على دسوق، وقد أسفر تفرغه هذا عن خمس وعشرين لوحة، تضمنت ضمن ما تضمنته أعمالاً هى استمرار لما بدأه الفنان منذ عام ١٩٥٩، تاريخ تخرجه من القسم الحر بكلية الفنون الجميلة من تصوير للحياة فى البيئات الشعبية، ونذكر منها «لعبة النطة» عام ١٩٦٢، و«ليلة الحنة» عام ١٩٦٤، و«أولاد البلياتشو» عام ١٩٦٣، و«أسطورة شعبية» عام ١٩٦٥، و«السبوع» التى نالت الجائزة الثالثة فى معرض الصالون عام ١٩٧١.

على أن الذى هو جدير بالاهتمام فى إنتاج على دسوق فى سنة تفرغه هذه كان عثوره على ما يعتبر «كنزه الخاص» مثبتًا فى النهاية أنه «ملون ممتاز» حقًّا. وقد مضى الإحساس اللونى عند الفنان يميل تدريجيًا إلى الوضاءة التى بلغت فى لوحاته «معدية الأقصر» و«أولاد القرية»، و«حمام شرقى»، مقامًا عاليًا من الشفافية والنقاء، تفرد به استخدامه للزيت استخدام الألوان المائية بحيث تذوب كل الألوان فى الأبيض، ولا يبقى منها إلا بقايا شاحبة هامسة.

وتتجلى فى هذه اللوحات قدرة الفنان على التعبير عن «الأجواء» المشبعة بالدفء والسخونة، سواء عند سفح الجبل النازل إلى شط النهر فى «المعدية»، أو فى قاعات «الحمام» الناضحة برائحة الصابون وبخار الماء. وعلى الدوام يصل الفنان على دسوقى إلى درجة من النور، مثلما فى لحظات الغروب الأفريقية، تضىء القلب ولا تعمى البصر.

وقد أخذت لوحات الفنان تتنفس بطلاقة أكثر عندما قلت فى حيزها الجزئيات والزخرفيات. ووجد على دسوقى فرشاته تتحرر إزاء مساحة رحبة تضعه أيضًا أمام مشكلة معالجتها بما يكفل التوازن الذى كانت تحققه الجزئيات المقصاة من قبل. وبكل خفر وبساطة وتلقائية يتوصل الفنان إلى نورانية ربما تومئ إلى توق لحياة أكثر طهارة.

ومن خلال هذا «الغلاف اللونى» الذى يبدو كذرات من البودرة الملونة نثرت على أديم الوجود. يكتسى نسيج اللوحة بوحدة لا تبدو فيها للجزئيات قائمة مستقلة بذاتها، فالطبيعة من سماء وجبل ونهر، والكائنات من فلاحات ودواب ومعدية، هى كل ملتحم مكتمل متشح بغلالة واحدة منسدلة على الوجود جميعه.

وكما حاول الفنان على دسوقى منذ مراحله الباكرة أن ينقل الحياة الشعبية من خلال ذاكرته الموغلة حتى صباه وطفولته، فقد حاول فى هذه المرحلة الجديدة أن يسكب فى لوحاته «الطبيعة» من خلال

« ذاته »، وهكذا تتحول اهتماماته « الانطباعية » المتمثلة فى تصوير « الأجواء » إلى رمزية وجدانية عبر عملية من « التذكر الخلاق » ولئن كان إحساس على دسوقى باللون يبدأ من خلال المكان - ويمكننا أن نقارن فى هذا المقام بين أجوائه المتنوعة فى ظل الجبل الصخرى الملتهب بالأقصر وعلى الأرض الرملية الندية فى بلطيم - إلا أن اللون فى لوحاته حقيقة محلية فى النهاية.

ما الذى يجعل لوحة مثل « فتيات جبل النرجس » لوحة جميلة؟ ربما كان ما يجعلها جميلة أن الرغبة فى « التزويق » تتراجع لتفسح المجال الأول لرغبة داخلية فى « التعبير العفوى »، و« التشكيل البدائى »، يقل فيه التصنع للوصول إلى « غنائية الطبيعة الخام ».

وما الذى يجعل لوحة مثل « أمومة »، لوحة جميلة؟ إنها نزعة ذاتية نحو « التجريد » يحقق « روحانية » تقرب محتواها الضئيل من « الرموز الدينية » المتناهية فى البساطة دون أدنى حذلقة أو تفكير هندسى حاد.

قد تكون الحياة خشنة شقية، ولكن الفنان عندما يركن إلى لوحاته، فهو يبنى بألوانه الوردية والبرتقالية والبنفسجية والبنية والخضراء عالمًا تسوده السكينة والصفاء والتوازن، وهو الذى يجعل العمل الفنى من خلال نقائه أطول بقاء. ماذا ينشد الفنان؟ إنه عالم أكثر رواءً وبساطة وصدقًا. ولئن وجدت « الطبيعة » من خلال وجدان

على دسوقى معبرًا إلى لوحات مثل « المعدية » و« القرنة »، و« بنات جبل النرجس » فإن الفنان فى أعماله هذه لا ينقل عن الطبيعة نقلاً مباشرًا، بل هو يعمد فى هدوء مرسمه إلى عملية من « التذكر » و« الاسترجاع » للطبيعة « الأسرة ابتداءً » وتقوم هذه العملية أساسًا على عمليات من « الحذف » و« الاقتصار على الانطباع الباقى »، وينمحى من العمل التشكيلى القلق والتوتر الذى هو من شوائب العالم اليومى، والذى يخلفه الفنان وراءه عندما يخطو إلى عتبات عالمه التشكيلى المصفى، الذى هو عالم من « الراحة والدعة والمتعة ». وربما كانت هذه أغلى هدية يقدمها الفنان لبنى الحضر المكدودين، عندما ينقلهم من وعثات « اللحظة العابرة » إلى سكونية « الحيز التشكيلى » الذى يصبح أوسع بكثير من محتوياته التفصيلية، فيبدو « الفراغ » الذى « بتفتيح ألوانه »، توصل الفنان على دسوقى إلى « الأثيرية اللونية » التى تعتبر عطاءه الحق فى هذه المرحلة من مساره الفنى.

٢

كنا نعرف الفنان على دسوقى فنانًا انطباعيًا ينقل إلينا الطبيعة من خلال أضوائها الزاهية، فيبدو الوجود فى لوحاته وجه حسناء يُدِرّ عليه بدارًا رقيقًا أنيقًا من الألوان، وكان هذا الجانب من قدرات على دسوقى الفنية يكفى كى يستلفت منا الإعجاب.

لكن فى صميم أعمال على دسوقى، كان ينمو منذ البداية تيار جاد ما لبث أن تبدى فى سلسلة من الأعمال، كشفت عن انشغال الفنان بالإنسان فى بلده، وعبر ألوان مرهفة يتبدى الإنسان المصرى فى حياته الناضحة بجهد لم يتوقف عنه على مدى التاريخ، على أن على دسوقى عندما يحدثنا فى لوحاته عن الإنسان المصرى، لا يحدثنا بلغة خطابية عالية النبرة، بل ولا يحدثنا عنه بغير لغة الفرشاة المغموسة فى ألوان العشق والمحبة. ويتابع على دسوقى إنسانه منذ لحظات حياته الأولى، فيصور لنا «السبوع»، و«المطاهر»، بكل تلك الطقوس المصرية التى تحتفل باستقبال الحياة، ثم يصور فناننا الطفل المصرى فى متعه الصغيرة فى لوحاته «حمص الشام»، و«غزل البنات»، و«الأولاد والجبل». ثم تتقدم الأيام بالإنسان، فتأتى سنوات الكفاح من أجل الحياة فى «حنفية الميه» وتسيير المراكب فى «النيل» مع تجدد الأمل فى الرخاء متمثلاً فى السمكة الكبيرة فى فتيات «جبل النرجس»، وتحقق الأحلام فى «زينة العروس». ثم تمضى الأقدار بالإنسان المصرى فإذا به «شهيد» مسجى على أرض صحراء ساخنة سرابية يؤنس وحدته فيها، ويغنى أغنية الدم الموهوب من أجل الحياة طائر صغير. وينقلنا عطاء على دسوقى إلى أحزان الأمل الذى يتحول مع الوقت إلى أغنية تحكيها البنفسجيات الوردية لحنًا متصلاً منذ «آدم وحواء» على طبيعة ساخنة تتحدى الفنان بجمال مذهل يكاد من فرط الوضاءة ألا يكون موجودًا.

هذا هو الخيط الذى نسج منه عصب اللوحات الزيتية لعلى دسوقى، وهى لا تكتفى بحلاوة ألوانها لاجتذاب حبنا، بل وبدفء موضوعاتها تستحق هذا الحب.

٣

وفى دأب مضى على دسوقى يكتسب خبراته ويرسخ أقدامه حتى وصل إلى درجة من التفوق تجعله فى طليعة فنانينا القادرين على ترجمة أحاسيسنا المصرية إلى لغة التشكيل.

ويتتبع جمهور الفن التشكيلى الجهاد الرصين الذى يبذله الفنان على دسوقى للبلوغ بفنه إلى أقصى درجات الكمال والعمق. وقد رأينا فى المعرض العام للفنون التشكيلية لوحته «من الجنوب»، وكيف استطاع أن يصل بموضوع واقعى إلى سيمفونية بليغة من الألوان الهادئة مؤكدًا أن الوجود فى عين الفنان ماهو إلا «بودرة من الألوان».

على أن على دسوقى فى معرضه بالمركز الفرنسى قد كشف لنا عن بعد جديد متصل فى رؤيته التشكيلية. إن لديه القدرة على استيعاب العطاء الفنى لمعاصريه والقدرة أيضًا على تجاوزها بأعمال ذاتية. وقد يمكن أن يقال أن على دسوقى يشعر فى قرارة نفسه بأنه فى سباق مع رفاقه ومعاصريه، بل وأيضًا مع نفسه. إن لوحات مثل «من الجنوب»، و «أحزان مصرية»، و «أولاد الجبل»، قد عبرت تجربة

التصوير المصرى المعاصر وأضافت ما جعل منها أعمالا من أجمل ماعرفه الفن المصرى المعاصر.

٤

مبارك الفنان الذى يحس نبض بلده. يمنحه الرب ثراءً فى اللون والشكل والنغم، فتبدو أعماله كما لو كانت تستحم فى نور الفجر الوليد، وتتعطر بعبق الزمان الإسلامى والقبطى والفرعونى البعيد القريب. مبارك «على دسوقى» الذى أحس نبض مصر.

نخيل مصر، صباياها، صحاريها، أبراج حمامها، حواريها، عاداتها الشعبية الساذجة النبيلة، حميرها وجمالها، ترعها ونيلها، وغروب شمسها على هامات القرى الوديعة المتواضعة. هذه المعالم كلها تنعكس فى لوحات على دسوقى كما ينعكس وجه العروس الصبوح فى مرآة صقيلة.

لايغير من الأمر شيئًا أن تكون بعض لوحات على دسوقى من الباتيك الذى أقبل عليه الفنان هذه السنوات العشر الأخيرة، وبهر عواصم أوربا بإبداعاته فيه. وسوف نلمس بجلاء فى أعمال على دسوقى فى الباتيك حسه المرهف المتمثل على الأخص فى الارتجافة الروحية التى تتردد فى أرجاء لوحاته وبراءة موضوعاته المعالجة بذكاء طفولى يبقيها نضرة طلية حبيبة إلى القلوب للأبد.

ماذا تقول لك عيون السمراوات وهى لاتطرف ولاتخفض أنظارها من عليك؟ ماذا تقول لك الشبابيك والأبواب والشرفات المطلة على أزقة نعسانة برغم زغاريد السبوع، وزفة «المطاهر»، وصاجات كعك العيد، وموكب الهودج؟

إنها تقول لك همساً، وهمسها أبلغ من كل صياح عال.

تقول إن مصر التى نحبها هى الدواة التى غمس فيها الفنان ريشته، ودبج أحلى الأهازيج والأغانى.

زينب عبد العزيز وضياء سيناء

تحتل الدكتورة زينب عبدالعزيز بين صفوف فنانينا المعاصرين مقاما مرموقا كمصورة مناظر طبيعية، وهى تؤكد ذلك فى لوحاتها عن «سيناء». بل إنها فى هذه اللوحات تخطو خطوة أكبر من حيث السيطرة على أدوات التعبير، والتغلغل إلى ما وراء السطوح والأشكال، لمعايشة الأعماق والجوهر.

أربعون لوحة بالألوان الزيتية، شاهدتها لزينب عبدالعزيز حصيلة ثلاث رحلات قصار إلى «سيناء» ولئن كانت الرحلات إلى هناك كثيرة، فإن المهم بالنسبة للفنان المبدع، هو التقاط روح المكان. وهذا ماحققته زينب عبدالعزيز فى أعمال هذا المعرض، وسوف تشعر من مطالعة اللوحات أنك ترجو لنفسك أن تذهب إلى سيناء، وتنغرس جذورك فى رمالها، وتنمو نخلة من نخيل «وادى فيران» أومويجة على شاطئ حمام فرعون، أو صخرة شامخة فى بدن جبل صامد صلب، أو إذا منّ الله عليك بنعمته تضحى شعاعًا من الضياء المشرقة عند أعلى قمم «جبل موسى».

ماذا رسمت زينب عبدالعزيز؟ رملًا، وصخرًا، وبحرًا، وجبالاً ونخيلًا، وقليلا من البشر، وضياءً، بل وعلى الأخص ضياء. إن سيناء فى عينى الفنانة هى أرض النور، ففى البدء كانت «الكلمة» والكلمة كانت نورًا، والنور انبثق من هنا، من أعماق سيناء. من عندنا تحرك ركب الحضارات وآن لها أن تعود.

ليست هذه اللوحات دعوة فحسب إلى زيارة سيناء، بل إلى الإحساس بها فى داخلنا. وسوف نهتف أمام بعض الأماكن من خلال لوحات زينب عبد العزيز «هذا هو المكان الذى به سرت روحى».

تشرق الشمس فتكسو الرمال المنبسطة بالذهب. وتطل من وراء الجبال المترامية تتلمس القمم بلمسات من التبر المذاب، وتمضى صاعدة إلى عرشها السماوى فتسطع الدنيا كلها بضياء، فى بعض الأحيان حارقة، تسود لها جذوع النخيل وقامات البشر، وفى بعض الأحيان تشعر كأن الشمس قد بعثت أشعتها من عليائها، تلهو على الرمال الساجية على الشطآن الزرقاء، سواء فى العريش أو فى شرم الشيخ أو دهب أو نويبع أو قرى الصيادين.

تشعر زينب عبد العزيز فى سيناء بأنها فى «مملكة النور»، ولئن كان الضوء يأتى عادة إلى الأشياء من خارجها، فإنه فى سيناء نابع من الداخل، من الأعماق. إنه الجانب الروحانى فى الطبيعة وفينا.

ومن خلاله نتحاور مع الوجود، وحتى الليل فى سيناء، برغم رهبتـه، مضيء. فالقمر هناك واضح منير، والنجوم فى عليائها أيضًا لامعات، لأن الجو صاف خلا من كل تلوث وعوادم. وفى ضوء القمر تتشكل الموجودات. وتشعر بأنك تحيا فى أحضـان «طبيعـة إنسـية» فتتحـول الصخور على الأخص إلى «هيئات آدميـة» تحـرك فى النفس المرهفـة شتى الخيالات.

ويصل فن زينب عبد العـزيز إلى أوجـه، فى لـوحتها الـكبيرة «الشروق على قم جبل موسى»، أربع سـاعات مـن الصـعود عـبر دروب وعرة، فى عتمة الغسق المنـدحرة. كى تـدرك لحـظة الشروق، وهى لحظة نسيت فى وجداناتنا المتحجرة، نحن الذين طمسـت عمائـر المدينة بصائرنا، وخنق الأسفلت بكورتنا، تحت ركامات آن الأوان أن ننفضها عن كواهلنا، بعد أن عادت سيناء إلينـا. وهنـاك حيـث صعدت بنا الفنانة فى رحلة حجيج إلى «منابع النور»، نسمع هسيس الريح يهمس إلينا بشتى الترانيم والأهـازيج، معبقـة بـأريج الخـلاء. ويبدو جمال الطبيعة الضارى متسربـلاً بغـلالات الليـل الـسوداء البنفسجية الزرقاء. وتلامس القمم الشوامخ هامات السحب وتتحـاور معها حول «لغز الأبدية» وإذا كنت تسـاءلت يـومًا «أيـن تـذهب الأرواح» فالمنظر بجلاله وسكينته يعـطيك إجـابة تـطرح عـن كاهلك الهموم، وتشعر أنك ولدت من جـديد.. فقـد انحسر عنـك جـرمك

الطينى، وأضحيت بدورك أثيرًا تسبح لخالق السموات والأرض. ومن أعماق هذا المنظر الذى يبدو كما لو كان لا ينتمى إلى أرض البشر، تبزغ شمس الصباح، تنفث ضياءها حانية فى أرجاء السحب، ولا تلبث أن تكسو سفوح الجبال بلمسات الذهب.

وربما كانت أقرب لوحات زينب عبد العزيز السابقة إلى لوحاتها عن سيناء هى لوحات مرحلة التفرغ سنتى ٧١ و١٩٧٢ لرسم النوبة وأسوان. ولولا الخلفية الواسعة التى عاشتها الفنانة آنذاك لما استطاعت أن تصل إلى التعبير عن سيناء بهذا النضج. على أنه بمقارنة لوحات كل من المرحلتين بلوحات المرحلة الأخرى، يبين أن معايشة الناس فى النوبة، كانت متاحة على نحو أكبر منها فى سيناء، التى هى بحسب أصلها التاريخى مكان للتعبد والعزلة، ولهذا كان الإحساس بالخلوة والطبيعة أكبر فى لوحات سيناء منه فى لوحات النوبة. إنك تحس فى سيناء بأنك وربك على صلة وطيدة، وأنكما على وفاق. وأول ما يمكنك أن تنطق به أمام طبيعة سيناء - على حد قول زينب عبد العزيز هو «ما أبدعك يارب! وما أبدع صنائعك. إنك فنان عظيم!».

سيد سعد الدين صانع الأحلام

الواقع هو كل شيء بالنسبة للإنسان.
ضل من اعتقد أن للإنسان مخرجًا من الواقع.
الحلم ذاته واقع.

ومن الأحلام ما تتصف بالتجسيم والوضوح، حتى أنك تستطيع أن تحكيها بكل تفاصيلها عندما تستيقظ، وتستطيع أن تنقلها إلى لوحتك إذا كنت رسامًا.

وهذا ما يحدث فى لوحات سيد سعد الدين فهى فى حقيقتها أحلام مجسمة. إنها واقع بكل ما يحتويه الواقع من بشر وحيوان وحجر وضوء ومراكب، وشراع، وماء، وهواء، وقماش، وأثير وضفائر، وأبواب، ونصب للشهداء، وحمير ونوق، وشرفات، وشموس ومراس. لكنها أيضًا ليست هذه الكائنات والمخلوقات بذاتها، بل هى تصعيد لها إلى مستوى هامس طلى، لقد نفخت فيها روح طيبة وديعة روح قدسية ملائكية. وصار الوجود معبدًا رحيبًا ونسيمًا، معبدًا فرعونيًا تتصاعد فى أرجائه تراتيل تتلاقى بموسيقى الأوتار.

فى لوحاته واقع لا يمكن إنكاره، وهو واقع مصرى صميم مستق من حياة الأسواق والموالد بالأخص، ولكن هناك أيضًا بعدًا آخر متجاوزا للواقع. هناك زمن حاضر، وهناك زمن يتعدى الحاضر إلى لحظة أبدية. هناك الحركة مثلما فى المراجيح الصاعدة الهابطة وفى التحطيب، ولكن هناك أيضًا وعلى الأخص سكونية تثبت الرؤى فى إطار اللوحة باقية خالدة.

تسرى فى أرجاء اللوحات نفحات خيرة صوفية، والعلاقات على الدوام علاقات سلام وانسجام. خلصت الرؤى من كل توتر وصراع. لا ضراوة أو شراسة هناك، بل على الدوام حب ووئام، تناغم ووفاق. إنك حقًّا أمام صلاة لإله رحيم، إله الخير والجمال. المجد له فى الأعالى، وعلى الأرض السلام، وبالناس المسرة. أيمكن أن توجد فى حياتنا التشكيلية لوحة أكثر مسا لشغاف القلب من لوحة سيد سعدالدين «لمسة وفاء» (١٩٧٤). حيث نرى ابنة الشهيد الصغيرة تحتضن بيدها اليسرى حمامة بيضاء، وبيدها اليمنى خوذة أبيها المسجاة الموضوعة على شاهد قبره، وقد أسندت خدها الأيمن إلى الخوذة الحديدية السوداء بمنتهى الحب والعرفان بالجميل، وقد ارتسمت على شفتيها ابتسامة ملائكية؟

وتكوينات سيد سعد الدين المتفردة تميل إلى النحت الذى يحتذيه الفنان كثيرًا، حتى يمكن أن نسميه نحاتًا مصورًا. وهو لذلك يتحاشى .

التلاعب بالألوان، فتتسربل لوحاته بصمت يكسبها وقارًا يتمشى مع سكونيتها. ولكن يا له من وقار، ويا له من سكون، ويا له من صمت! إنه ليس وقار عجوز بل وقار آلهة فرعونية، وليس هو سكون الموتى، بل هو سكون راقصة فى لحظة من لحظات رقصتها التعبيرية، وليس هو صمت البكم، بل هو صمت الليل الذى ما إن تألفه حتى تفد إلى أذنيك مئات الهمسات تنبعث من أعماق الظلمة.

وتصدر كل لوحة من لوحات سيد سعد الدين عن تأمل عميق. لا شيء فيها متروك للمصادفة، بل كل شيء نابع عن تدبير وروية. ويشبه سيد سعد الدين وهو يبنى لوحاته، ويعالج سطوحها ويوزع خطوطه وتكويناته وألوانه فى أرجائها، المهندس المعمارى الماهر الذى يخطط لعمارته بكل إحكام، ولا يترك أى صغيرة للأهواء أو الصدفة. وكما يأتى معمار سيد سعد الدين محكمًا تأتى لوحاته محكمة فى صياغتها التشكيلية.

وتتسم معمارية سيد سعد الدين بأنها تتسع لكثير من الهواء. تهب فى أرجاء لوحاته نسمات ناعمة رقيقة، تملأ العين والقلب انشراحًا وحبورًا. وتفيض اللوحات بكثير من الضياء حتى لو انخفضت درجتها. وأضاءة سيد سعد الدين جديرة بالإعجاب حقًّا. من أين تأتى؟ أهى من الشمس أم من القمر، أم من مصابيح؟ كلا. إنها إضاءة روحية. إضاءة مثل تلك التى نجدها فى الحلم. إضاءة حانية.

تغسل الموجودات من كل الأدران المادية، وتحيلها إلى كائنات سابحة فى أثير حميم. وكما تتحول أحداث الواقع وشخوصه على خشبة المسرح إلى وهم قد يكون أبلغ تعبيرًا عن الحقيقة من الواقع ذاته، كذلك تتحول مشاهد الواقع فى لوحات سيد سعد الدين - الذى بينه وبين حسين بيكار، ومصطفى أحمد، وصبرى منصور تلاقيات روحية كثيرة ودفينة - تتحول مشاهده بفضل توظيفه للحيز المكانى، وترتيب مفردات الصورة، إلى واقع مصعد إلى ما يشبه الطقوس والأداء المسرحى فى أمسيات مجيدة.

٢

بمنطلق معمارى، ويقين صوفى، وحنكة مخرج مسرحى، وحكمة كاهن معبد فرعونى، يمسك سيد سعد الدين فرشاته ويرسم موضوعاته الحبلى بالأضواء والظلال بل وبما هو أبعد بكثير من مجرد الخطوط والألوان والتكوينات التى تحتويها، إنه يضع فيها من روحه وروح مصر وروح الزمن وروح الوجود كله، ما يتعدى على الدوام العناصر المحسوسة التى يمكن أن يعتريها الزوال إلى ما هو أبدى. يبدو أمامك المنظر كما لو كان ممتدًا عبر الزمان والمكان، لا يطوله البلى أو التحلل أو الفساد. ستشرق شمس، وتغرب أخرى، وستشرق ملايين الشموس وتغرب، ويظل المشهد متراميًا برحابته أمام ناظريك، إلى الأبد. ذات الانشغال الذى أرق الفراعنة، فالفن الفرعونى لم يكن

يقصد أن يخطر أمام ناظريك لحظة ثم يمضى إلى زوال. بل أن يبقى إلى الأبد، خالدًا خلود الآلهة والفراعين الذين كرس ذلك الفن لهم. وبالمثل فإن الانشغال الذى ينبض وراء مشيدات سيد سعد الدين التصويرية هو كيف يخلد بفرشاته وقلمه لحظة هى فى الأصل عابرة، وكيف يرقى بالأغنية اليومية إلى إنشاد جماعى وتوزيع أوكسترالى، يضفى على « النغمة » البسيطة تلوينًا وتعميقًا فتتغلغل من خلال العين لتهز الوجدان كله.

وسيد سعد الدين ابن قنا وسليل الفراعنة، شديد الارتباط بأرضه ومعابد أجداده وطقوسهم التى أُفرغوا فيها ممارسات حياتهم الأرضية العابرة إلى حياة لا يتطرق إليها زوال. وهو إذ يصب رؤاه اليومية عن الموالد والأسواق والمراكب والألعاب الشعبية، عن المراجيح والتحطيب وأسواق الحمير والمعدية، يعلن ولاءه الشديد للعطر الذى يضوع من هذه الأماكن ولكنه أيضًا يغمسها فيما يتجاوز مادتها الخام، ويكسوها بمحاليل تحفظ لها ديمومتها. وهذه الأكاسير، هى روحانية ما إن تلمس الأشياء العادية، حتى تحيلها إلى كائنات مرتبطة بعالم سكونى مسحور، نزع عنه كل ثرثرة وصخب أجوف، واضحت أشياؤه مثل تلك الأشياء التى كانت فى عالم الحواديت الطلية، تحيط بالأميرة التى لمستها الساحرة بلمستها الشريرة المنتقمة، وحكمت عليها أن تظل نائمة، فراحت هى وكل ما حولها فى سبات، لا قيامة منه إلا بقبلة الحب التى سيأتى يومًا ما أمير الأحلام ليطبعها على جبين

الأميرة الجميلة النائمة. هذا هو عالم سيد سعد الدين المسحور بلمسة- ولكنها فى هذه المرة لمسة حب عزيزة - تنطبع على كائنات الحياة اليومية فى ربوع مصر وأرجائها، فيكتب لها الخلود الذى كتب لها من قبل على جدران الفراعنة، ولكأننا نرى هذه المشاهد قد تقولبت أمامنا بلا تحلل يعتريها، ولازوال يمحوها. فالفنان قد نحت تصاويره تلك من أنق جرانيت فى الوجود المصرى، وكساها بضياء كأنها وافدة من نوافذ معبد فرعونى محكم العمارة، فانبسطت فى الأرجاء ظلال سحرية. ولكأن كل هؤلاء البشر الذين رصهم سيد سعد الدين فى توزيع مسرحى متناسق محسوب يؤدون فى الحياة طقوسًا تغلبوا بها على الزمن الذى صار مقصيًا بفضل أوضاعهم السكونية والتلوين الرصين الخالى من البهارج، والمقتصر على دائرة محدودة من الألوان فى مقدمتها الرماديات والبنيات والأخضرات مع تدرجات أريبة لها، تطرد عنا ما قد ترتبه الدائرة الضيقة من الألوان فى النفس من ملل وضجر. وبذلك نجد أنفسنا قد وجهنا إلى تذوق العمل تذوقًا يقودنا إلى أعماق لا تستنفد.

٣

ويقوم منهج سيد سعد الدين التشكيلى بالأخص على ارتشاف المنظر اليومى فى كل تفاصيله. ثم إجراء العديد من عمليات الحذف والتبسيط والتجريد وإعادة التشييد والبلورة، والإبقاء فى النهاية على

ما هو جوهرى فحسب، واستشفاف ما وراء الظاهر العابر من إيماءات دفينة عميقة ومعانى بعيدة المرامى. فالمراكب التى تمضى على النيل إنما تسبح على مياه ساجية بلورية، مثل مرايا روحية تذكرنا أيضًا بمسطحات ليونيل فيننجر (١٨٧١ - ١٩٥٦) التكعيبية الشفافة. تمضى هذه المراكب فى رحلة مبهمة رمزية، ربما إلى فراق أو إلى لقاء، ولكنها على أى حال إلى منابع ضوء رفيف يطاول الزمن تمضى. وقد بدا فى أغوار اللوحة جانب من عمارة فرعونية قديمة.

وفى لعبة التحطيب خلص سيد سعد الدين المشهد من عديد لا يحصى من التفاصيل مركزًا كل شحنته الدرامية فى قفزة اللاعب الأول عاليًا، وربما عاليًا جدًا لإبراز رشاقة الحركة واللياقة البدنية لذلك الصعيدى النحيل الذى يزهو بأنه ولئن محت السنين ممالك وسلاطين، إلا أن لعبته ظلت آلاف السنين، وفى سقطة اللاعب الآخر على الأرض، وقد مضى يدافع عن نفسه رافضًا الهزيمة، وربما أمكن لمصممى الرقصات الشعبية أن يستفيدوا الكثير من تأمل لوحات سيد سعد الدين، التى تبدو من بعض النواحى وكأنها مسّرح يؤدى عليه راقصون بارعون رقصات شعبية، تتخللها أغان وأناشيد جماعية تحتفظ بعمق الروح المصرية الأصيلة، وتذكرنا بعديد من صفحات الأب دريوتون والدكتور ثروت عكاشه من ناحية و « ياليل، ياعين » - سهراية مع الفنون الشعبية ليحيى حق من ناحية أخرى .

أما أقرب شعرائنا فى عالمه الشعرى من عالم سيد سعد الدين التشكيلى، فهو أحمد سويلم.

وإذ نمضى فى استجلاء معالم المنهج التشكيلى لسيد سعد الدين فسوف نلمس كم يكره بدوره مثل شاعرنا محمد إبراهيم أبو سنة «خواء الأشياء من المعنى»، بل إن سيد سعد الدين يغوص فى الواقع اليومى المعاش بحثًا عن «معنى». يجوس فى المواسم والأعياد والأسواق والشطآن والموانى، وحلقات الذكر وتجمعات الموالد والجنازات، وحلبات التحطيب والمقابر والمعديات والمراكب والمحطات، ويتغلغل وراء السطوح قابضًا على المعانى، وهى ليست أى معان، بل معان جوهرية ذات دلالات إنسانية وقومية لا تفنى ولا تستنفد. وما إن يجد الفنان تلك المعانى المنشودة حتى يعكف عليها يزيح من حولها الثرثرات الجوفاء، ويفرغ الحيز من كل ما ليس جوهريًا، ويصب ما هو جوهرى فى قالب رصين ومهيب، لا يخلو مع ذلك مما فى الملحمة من غنائية أبعد ما تكون عن الميوعة والهشاشة لكثير من الغنائيات الأخرى. وما أقرب شخوصه المرسومة من شخوص محمود مختار المنحوتة أو المحفورة المتسربلة فى قوالب فرعونية عولجت بعصرية لم تفقدها على أى حال أصالتها.

٤

ولا تخلو لوحات سيد سعد الدين من وضاءة ولمعان ينبضان -

كما قلنا - بطهارة موحية دفينة. كيف يمكن أن تتناول موضوعًا يوميًا عاديًا غثًا، وتحيله إلى بناء شامخ يتعدى اللحظة الآنية العابرة؟ هذا ما يجيب عليه الفنان بحميره ودوابه، وكأنها من تلك الحيوانات المسخوطة فى أقاصيص ألف ليلة الزاخرة بحكايات عن بشر كريمى المحتد، سخطوا بفعل قوى حقود منتقمة.

ما أنبل تلك الحمير التى تنوء بأحمالها الثقال ولا تشكو، وتمد رقابها فى استسلام المحبين إلى آنية العليق التى لا تبدو على أى حال أنها ملأى. إن حمير محمود سعيد ومن بعده راغب عياد، لترحب فى جنة الفن بحمير سيد-سعد الدين. ولا يسعنى إلا أن أهتف - كما هتف أستاذنا الكبير يحيى حقى فى كتابه «خليها على الله» - لقد وجدت سعادتى مع الحمير!

أما كيف يتوصل سيد سعد الدين فى منهجه التشكيلى إلى ذلك البعد الميتافيزيقى الصوفى، الذى تكتسبه تكويناته التشكيلية ذات الصبغة البنائية، فهذا يتأتى على الأخص من الإضاءة التى ينفثها الفنان فى أرجاء لوحاته، وهى إضاءة أقرب ما تكون طبيعية، إلا أن بها ما فى الحلم من ضوء يتسلل إلى وجدان النائم من لا شعور اختزن مقومات الوجود الخارجى، ومنها الضوء، وراح يفرز مقومات ذلك الواقع عبر مصفاة نفس داخلية على غاية من الرهافة، حتى لتكاد تبدو مشاهد سيد سعد الدين فى النهاية وكأنها تنتمى إلى عالم آخر غير عالم البشر اليومى.

كمال السّراج مبدع شخصية

١

فى معارض كمال السراج، لا تلبث أن ينتابك الغيظ أمام التتابع اللانهائى لحرف «س» فى اللوحات التى تطالعك على الحوائط، ينتابك الغيظ لأنك لا تجد أمامك سوى لوحات منفذة من تنويعات على شكل واحد هو حرف «س». وبمنتهى الحب والبراعة، بمنتهى التواضع الناتج عن الانحصار داخل موضوع جد محدود للوهلة الأولى، بمنتهى السيطرة على المساحة والخامة والعلاقات بين الأشكال والألوان، يقدم كمال السراج تنويعاته على لحن «س».

وما يلبث الغيظ الذى انتابك أول الأمر أن يزول عنك، لتعود ابتسامة الرضا على شفتيك وأنت تهتف هامسًا أمام اللوحات: س.. س مرة أخرى.. س هناك.. س مقلوبة.. س ملوية.. س متداخلة.. ثم ما تلبث أن تأخذك حماسة اللعبة الجمالية التى أنت مدعو إلى الدخول فيها، فتتعقب جزئيات الحرف الحبيب وقد تداخل مع أشكال أخرى، أو احتجب وراء هندسيات أخرى.. ولا تلبث أيضًا أن تقترب من بعض اللوحات حتى تحاول أن تفض الخناقة

التي يدخل فيها حرف س مع حروف س أخرى.. أحيانًا يهرب حرف س منزويًا، وأحيانًا يطل عليك وقد طرد كل التعقيدات من حوله.. وتارة تحس أن س يعانى أزمة، فها هو يمضى أمامك غاضبًا هادرًا.. وتارة أخرى يبدو لك شاكيًا نائحًا.. وربما بدا مجللا بالسواد حزينًا، فثمة ما يؤرق باله.. فإذا دبت فى الحرف الحبيب الفرحة أو انتشى بالسعادة، فها هو بالألوان يشدو.

إنك رويدًا رويدًا تلج عالم مخلوق أدخله فى حياتنا الفنية كمال السراج.. إنه مخلوق مثلى ومثلك.. له مزاجه وعواطفه وأفكاره ومشاكله.. إنه مخلوق حبيب اسمه س.. وإذ تخطو خارجًا من عتبة قاعة العرض لتبتلعك زحمة المواصلات وضجيج الناس تتساءل: وهل يعنى الفن لزامًا، قضايا فكرية؟ أو أزمات عاطفية حادة؟.

٢

مضى كمال السراج يعرض أعماله القائمة على استخدام حرف «السين».. وقد استطاع السراج على مدى عدة سنوات، أن يثبت فى وجداننا شخصية، ظللنا نتابعها بألفة شديدة بعد أن توثقت معرفتنا بها، هى شخصية «س» وسين مثل أى شخصية لعبت أدوارًا ممتازة فى عدة أعمال روائية، آن الأوان على ما يبدو كى تفارقنا. لقد استنفدت هذه الشخصية الحبيبة ما لديها ولم يعد

عندها ما تقوله.. وها هى فى لـوحات أخـيرة للسراج تـكاد تـطل علينا بتحية وداع وتتراجع حتى تصبح خلفيـات، أو تتـداخل مـع أشكال تجريدية أخرى غير محددة، وأخيرًا تدير لنا ظهرها مبتعـدة إلى غياهب التبدد. ونظل نتابع بقايا هذه الشخصية فى اللوحات الأخيرة، وكممثل كبير أخذ نجمه فى الأفول، نجد سـين يقبـل أدوارًا مبتـذلة، حتى يصبح فى إحدى اللـوحات مجـرد طـرطور على رأس مهـرج ذى شوارب طويلة.

لم يبق لنا الآن إلا أن ننحنى أمام العزيز الراحل سين، ونسـأل كمال السراج ما الذى أعددته ليحـل فى أعمالك محـل بـطلك الـذى طالما حكيت لنا من خلاله أغرب النوادر التشكيلية.. ويخيل لنا أننـا لا نفاجئ السراج بهذا السؤال فهو بدوره يسأل نفسـه هـذا السـؤال الممض أيضًا، ويتوغل فى أعمال الفن الإسلامى وأعمال الفن الحـديث علّه يجد طريقًا جديدًا يفتحه لنا.

فرغلى عبد الحفيظ والدمى

فى مجمع « الفنون » بالزمالك، قدم فرغلى عبد الحفيظ تجربة فنية قوامها « الدمى »، ومن قبل قدم لنا بمعهد جوته « تجريديات غنائية » على قدر كبير من الرهافة والرقة. وقبل ذلك قدم لنا تجربته « الانبثاق »، وفيها تمرد على سطح اللوحة المستوى الأملس، وحاكى الطبيعة لافى مناظرها بل فى قدرتها على الدفق والنمو، فأحسسنا بالأرض تنشق ليخرج منها نبت، وبالبرعم يتفتح لتبزغ الزهرة، والصدر الأنثوى يتكور ليصبح ثديًا. وقبل ذلك استحق الفنان احترامنا على « بنائياته المعمارية » الرصينة الصلبة. كما أنه عضو مبدع فى « جماعة المحور »، المشكلة منه ومن المبدعين أحمد نوار وعبد الرحمن النشار ومصطفى الرزاز. وها هو فرغلى عبد الحفيظ فى احدى معارضه مؤخرًا يخطو خطوة أجرأ نحو الحداثة، وربط الفن بالثقافة بصفة عامة. تخلى هذا الفنان عن اللوحة كسطح فى إطار يعلق على الحائط، واستخدم المكان كله من حول المتفرج كموضوع فنى يمارس عليه قدراته التشكيلية. فيصبح المتفرج بذلك داخل العمل الفنى محاصرًا بجزئياته، ولم يعد مجرد متلق من الخارج.

ومن ثم اكتسى العمل الفنى التشكيلى بطابع « الاستعراض » و « الحدث التمثيلى »، كما يمكن أن تتنوع صوره وأوضاعه تبعًا لاعتبارات عديدة، منها على الأخص تغير الإضاءة، وإعادة ترتيب جزئياته، وإضافة إكسيسوارات أخرى.

ودمى فرغلى عبد الحفيظ الأستاذ بكلية التربية الفنية، تبعث فى المتفرج تأملات فلسفية حول قدر الإنسان، حول وضع الإنسان ومصيره إزاء غول مبتلع له، هو المجتمع التكنولوجى الاستهلاكى الذى بدأت آثاره تنضح بشدة على الحياة المصرية الحديثة ذاتها، واين المفر لها من زحفه الساحق؟ .

ويضعك فرغلى عبد الحفيظ أمام عدد من الدمى قابل للزيادة إلى ما لا نهاية. فهى كلها من نمط واحد، أنجبها رحم آلة بالغة الإتقان والدقة، من آلات الإنتاج الجمعى، أو من آلات الاستنساخ. كلها دمى طبق الأصل من بعضها. تطالعك وتقول لك وأنت أيضًا منا، دمية طبق الأصل من آلاف الدمى الأخرى، فقد طبعتنا الحياة العصرية كلنا بطابع واحد، أو إن شئت الدقة حذفت منا سمات التمايز. لم يعد فينا « الفرد » بل كلنا أرقام يفرزها كومبيوتر. نلبس الثياب من ذات المصنع، ونأكل الوجبات المعلبة ذاتها، ونشاهد جميعًا برامج التلفزيون ذاتها، ونسكن علب الكبريت ذاتها، ونشرب المياه الغازية من الزجاجات ذاتها، ونفتح الصنابير فى بيوتنا فينزل إلينا الماء

ذاته والآن الغاز ذاته. كل شيء معد لنا سلفًا مجهزًا للاستهلاك دون عناء، والثمن غال جدًّا دون أن ندرى، أنه ذاتيتنا، كل منا نسخة من الآخرين. إذن، قف أيها المتفرج، وخذ مكانك مع دمى فرغلى عبد الحفيظ النمطية، وانخرط فى تشكيلاتها، فأنت مثلها ومثل الإنسان الحديث بصفة عامة، أجوف، تحشى من الخارج بالمعلومات والأفكار والمثل والقيم، بل والعواطف أيضًا. فأنت إنسان بلا هوية، أنت إنسان لا إنسانى. وأنت مثل دمى فرغلى عبد الحفيظ مثير للضحك والبكاء معًا. وينضم الفنان بذلك إلى أدباء مثل ناتالى ساروت، وصمويل بيكيت، وآلن روب جرييه، وغيرهم من أدباء «العبث» و «الرواية الشيئية» ويصبح الفن والأدب بذلك صنوان. ويطلقان معًا صيحة تحذير وإدانة. وإزاء المصير اللاإنسانى الذى يسير إليه الإنسان فى عصر تجارب مثل تجارب «أطفال الأنابيب»، و«زراعة الأعضاء»، و «غسيل المخ»، حيث يمكن أن يركب البشر ويتكاثرون حسب الطلب فإن الكآبة تسود، فأنت تتمرد على ما آل إليه وضعك، فيعمد الفنان إلى أن يزيل عن قلبك بعض الكآبة، بالمعالجات اللونية للدمى التى تظل على أى حال جوفاء لالون لها من الداخل.

ولا تظن أن فرغلى عبد الحفيظ، الذى أكمل دراسته العليا بفلورنسا بإيطاليا، قد تخلى عن جذوره المصرية التى رضعها بالميلاد فى ديروط بأقاصى الصعيد عام ١٩٤١ فإن «الدمية» أو «العروسة»،

متغلغلة فى التراث الفرعونى والتراث الشعبى. ودمية فرغلى عبد الحفيظ برغم عصريتها مازالت توحى بشكل المومياء والتابوت، وإذ تتابع الدمى فى قاعة العرض يفد إلى الخاطر منظر أعمدة مرصوصة فى بهو معبد فرعونى مهيب.

داوستاشي والزخارف الحوشية

فى حياء وصوت هادئ يختلف عن نوع أعماله، قال لى : إننى لا أحب المعارض. لوحات تعلق. تظل معلقة بضعة أيام أو أسابيع. تنتظر من يتجاوب معها ويحادثها، وقلما يجىء. يمر أمامها الناس لا شأن لهم بها، ويمضون. . تنتهى مدة العرض. . ينزل الفنان لوحاته، ويعود بها إلى حيث أتى وتتكدس، وتواجه الفنان مشكلة جديدة : أين يضع كل تلك اللوحات المرفوضة ؟ أبناؤه المنبوذون، أين يودعهم ؟ وبمنتهى الأسى تمضى علاقته بأولاده، أعنى لوحاته، التى تنمو كل يوم وتتزايد.

يمسح الفنان الشاب عصمت عبد الحليم شعر لحيته الكث، ويقول : أتعرف ماذا أريد ؟ أن أخرج إلى حياة الناس البسطاء، إلى عامة الشعب. لهؤلاء أريد أن أرسم. دكان خردواتى أنقش جدرانه أو فاترينته. . مقهى بلدى فى الأنفوشى، يجلس فيه المعلمون وعمال البحر والسماكون والمراكبية. . أريد أن أرسم جدران ذلك المقهى. أتعرف ؟ أن الفن مرتبط فى الواقع ابتداء ومآلا بهذه البيئات.

إذا كان الفنان يستقى موضوعاته من البيئات الشعبية، أفلا يجدر

أن يرسم لأولاد البلد؟ عندما كنت صغيرًا شاهدت بجوار منزلنا فى حي الجمرك دكان خطاط ورسام.. وكان هذا الفنان الشعبي يزين عربات يد بشتى الزخارف الملونة تلوينًا بهيجًا صارخًا.. هتفت لجدى: مع هذا الرجل أريد أن أعمل.

والحق أن أعمال هذا الفنان السكندرى الذى يحادثنا تنطوى على استمدادات زخرفية عديدة من البيئات الشعبية بألوانها الحوشية. ولكن هذه الزخارف التى يودعها لوحاته تمر من خلال نفسية شديدة الحساسية، بالغة التعقيد، مفرطة الذاتية، فتبدو فى النهاية متطبعة بنفسية صاحبها، التى لا يهدأ لها قرار، حتى إنك لتحتاج فى كثير من الأحيان إلى معارف سيكولوجية كثيرة كى تسبر أغوار ذلك الفنان.

يقول لى الفنان عصمت عبدالحليم الذى يحب أن يوقع على لوحاته باسم «داوستاشى» وهو اسم جد من أجداده البعيدين: لا تستطيع أن تتصور الألم والثورة واللهفة إلى الخلاص التى تنتابنى وأنا أنكب على لوحة من لوحاتى.. الخامات لا تعنينى.. بأبسط الخامات أرسم.. بالفلوماستر، بالشمع، بالزيت. لا تشكل الخامة أى مشكلة بالنسبة لفنى. إنما المعاناة هى أن أفرغ ما فى صدرى. ترى هل سيأتى الوقت الذى سيكون لدم الفنان المنسكب على أوراقه قيمة؟

البهجورى شاعر الحياة اليومية

١

نقطة انطلاق جورج البهجورى لحظة واقع عابرة تصعد إلى عمل أكثر دوامًا وبقاءً، وذلك دون أن يفقد العمل حرارة البداية، وزخم الحوارى والغرف الضيقة والأتوبيسات المكتظة.

ويمكننا القول أن أعمال البهجورى منذ عام ١٩٥٥ قد تطورت من الألوان البنية القاتمة التى تنكتم فيها أنفاس الضوء إلى مرحلة يلغى اللون الأبيض فيها أجزاء كثيرة من المنظر، من القتامة القاصمة إذن إلى الوضاءة القاصمة أيضًا.. ثم تعود الإشكال - وأغلبها إنسانية - فتغزو سطح اللوحة لتحقق توازنًا من جديد - تشغله دون أن تزحمه مثلما كانت تزحمه فيما مضى.

كل من لوحات البهجورى تقول شيئًا، ويكاد يكون هذا الشيء واضحاً لا مواربة فيه ولا التواء.. إنه سهل وممتع حقًا.. شيء.. فيه من رثاثة كل يوم، ولكن هذه الرثاثة ترتفع فى لوحات البهجورى إلى مستوى الشعر، بفضل تلك اللمسة الإنسانية الأريبة التى تذكرنا

بالمصور الفرنسي الكبير هونوريه دوميه. ولعل أصدق مثال على ذلك تلك المرأة التى تطل فى إحدى لوحات البهجورى من نافذة غرفتها القائمة وقد نشرت على قاعدة الشباك فرش السرير، ومضت متكئة عليه تنظر إلى الطريق.. وتلك الزحمة اليومية على سلم الأتوبيس وفى جوفه حيث يتحول الزحام فى لوحة أخرى للبهجورى إلى مشهد من جحيم الشاعر دانتى.. ثم تلك الخادمة الطفلة التى جلست على بلاط المطبخ مربع الأشكال. وأسندت ظهرها إلى الثلاجة الكهربائية البيضاء الضخمة. إنها تحكى الكثير بلا كلمات.

على أن «الإنشاد الجماعى»، لا يلبث أن يسكت، ويبدأ «العزف المنفرد» فى رسوم الأفراد، حيث تتجلى كل الطاقة التى يمتلكها الفنان من دقة الملاحظة وطلاوة التعبير الفورى. فتبدو تصاوير الأشخاص أكثر حيوية من الأشخاص ذاتها، بفضل القدرة على التلخيص والتركيز دون تقيد بالقوالب التشريحية الجامدة. إن المصور هنا يتغلغل إلى أعماق الشخصية التى يرسمها ويلتقط ما يميزها حقًا... سواء من لفتة أو إيماءة، أو نظرة أو طريقة جلوس أو حديث أو إمساك بفنجال القهوة.. بذلك تفصح عن طابعها الحق.. الذى يروح سواه ويبقى هو.

«خالتى أم الشهيد»، لوحة لا تنسى.. ذلك الجسد الجرم المتسربل فى السواد.. جالس فى وثوق ورسوخ.. لم تهز منه المحنة

شيئًا. . الوجه على الرغم من أنه وجه مسن خال من الوسامة، فإنه يشع بإيمان وصلابة، وعلى طيات الثوب الأسود استراحت اليدان الخشنتان الخيرتان.

إن جورج البهجورى فى هذه البورتريهات السريعة الأداء، القوية التعبير، وقورة الألوان على أى حال، يرق إلى مصاف التعبيريين الكبار لوتريك، وسوتين، وروه، وكوكوشكا.

٢

وتطالعنا لوحات جورج البهجورى بنبض مصرى صميم. إنها عجنت من طينة مصرية خالصة. . بنيات رمسيس يونان، وشعبيات عبد الهادى الجزار، (قارن طبق الفول للبهجورى، والجوع للجزار)، وبورتريهات الفيوم، وعيون الفرعونيات والقبطيات النجلاء، والشخوص النحيلة السمراء التى تطالعك بشتى الأسئلة وتستفسر منك عن شتى الإجابات. . شخوص تبقى برغم كل قوى الحذف التى تسيطر على حيز اللوحة. . وجموع تتكتل فى مواجهة الخطر وتتدفق مثل طوفان يكاد يكسر الاطر.

ولن تجد فى تاريخ الفن المصرى الحديث لوحات أكثر إنسانية ودفئًا وبأقل صنعة ممكنة مثلما تجده فى لوحات البهجورى عن «الأطفال» و «أولاد الحارة». ولا ننسى لوحته الحلوة العميقة إلى

أقصى درجات الحلاوة والعمق، لوحة الطفل الذى يجلس على أرض بلكونة ويدلى من قوائم الدرابزين القديمة «ساقيه» العاريتين وقدميه الحافيتين، ويطل إلى الحارة.

وقد ولد جورج البهجورى مصورًا كاريكاتيريًا، يلتقط رسومه من الحياة اليومية، ولكنه يحول المنظر العادى إلى سؤال أعمق من مجرد اللفتة العابرة الذكية.. إنه فى الواقع مصور كاريكاتير مأساوى.. ولننظر إلى أولئك الذين انكبوا على موتور السيارة العطلانة يصلحونه.. إنهم لا يعثرون على الخلل.. أهو فى الآلة.. أم في العجلات.. أم هو فيهم هم أنفسهم؟!

كما لا يسعنا أن نبتسم إزاء ذلك المستحم الذى بقى فى الماء غطساً. ثم لا نلبث أن نتساءل، أهو يبحث عن المتعة حقًا أم هو يبحث بين الأمواج عن نفسه؟

إن جورج البهجورى ليس - فحسب - بالبساطة الرائعة التى يبدو عليها فنه. إنه أعمق من ذلك بكثير.. إنه جعبة حافلة بالتساؤلات والأسرار التى تتسلل إلى ما هو أبعد من مجرد عين المتفرج، بل وإلى ما هو أبعد من عقله أيضًا.

ترى، ماذا ستفعل الغربة والسفر بفنه؟

صفوت عباس ورومانتيكية القبح

فى تطوره الفنى تخلى الفنان صفوت عباس عن «الحذاقة» فى صنع لوحاته، وهى صفة تلازم الفنان فى بداية حياته، وكنا نجد الشخوص الإنسانية التى بدأ بها صفوت عباس مسيرته الفنية منذ تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٩. تصاغ فى أشكال بها قدر من المبالغة تحررت منها فرشاته مع الوقت بعد أن سيطر على وسائله. فنجد لوحاته الأخيرة تتصف بتحرر قد يبدو للعين غير المدربة أنه «بساطة سهلة» ولكنه فى الواقع «السهل الممتنع».

فإذا حاولنا أن نصنف لوحات صفوت عباس، وجدنا أنه لا يطرق إلا موضوعًا واحدًا هو «الإنسان» فلا نجد فى أعماله «مناظر طبيعية»، ولا «طبيعية صامتة» ولا «تجريديات» ولا «زخرفيات» وهو لا يرسم إلا «لوحات زيتية» يعالج فيها «موضوع الإنسان» من «وجه وجسد وعلاقات» فأعماله تنقسم إلى لوحات تصور وجوهًا إنسانية ولوحات تصور أجسامًا إنسانية، وبعض لوحاته الحديثة تصور علاقات إنسانية.

. وفى لوحات الأجساد لا يصور صفوت الجسد الإنسانى من زاوية الجمال أو الرشاقة أو الإغراء الجنسي. بل هو يصور فحسب « الجسد الإنسانى الممتهن » الجسد المتهدل المتغضن المتخثر، الجسد الذى خلف عليه القرن العشرون بصماته منذ « هيروشيما » بل وأيضًا من قبلها. وقد بعد صفوت عباس بذلك عن « الكلاسيكية » قديمها وحديثها، واستفاد من دروس فان جوخ، ولوتريك و« التعبيريين » من بعدهما. فقد يكون فى الدمامة من الصدق أكثر بكثير مما فى « الوسامة ».

وبهذا تستقيم النظرة إلى « الجمال » ويصبح مفهومًا إنسانيًّا يحذر أن ننخدع بمساحيق العصر وبهارجه. فكم من ابتسامات كريهة وراء الشفاة المصبوغة، وكم من نوايا خبيثة فى العيون المزججة.

.. وكلمة « الدراما » كلمة لصيقة بأعمال صفوت عباس. وبخاصة لوحات الوجوه. والوجوه التى يرسمها « وجوه تعبيرية » يحاول فيها الفنان من جديد أن يقصى « السطح المبهرج »، كى يبين كم فى النفس الداخلية من صراعات وتمزقات وبراكين، وهى وجوه لم ترسم كى تبدو جميلة للوهلة الأولى. ولكن الجمال فيها يأتى بطريقة غير مباشرة. وذلك من خلال الأثر الذى تتركه هذه الوجوه التى تنضح بالمعاناة فى نفس المتفرج. فهو عندما يقف أمام وجوه صفوت عباس، يسرى فيه رويدًا رويدًا إحساس يظل يطارده حتى بعد أن يبتعد عنها. وهذا الأثر هو الذى نسميه « بالجمال الفنى »، الذى قد يكون منبعه

الدمامة. وقد رأينا مثلاً له عندما رسم رسم بيكاسو « امرأة عوراء » بمعنى أن الفنان قد يجد فى المكنون الإنسانى للوجه، ما يرقى به إلى مستوى جمالى، قد لا يوجد فى الوجوه الأنيقة المضمخة بالعطور، المزوقة بأفانين الميكياج.

وإذا ربطنا صور الوجوه بالأجساد الممتهنة لدى صفوت عباس، أمكننا أن نسمى تلك الوجوه « الوجوه المعذبة »، وهى امتداد وتكملة للأجساد الممتهنة التى رأيناها.

بقى فى النهاية أن نتحدث عن اللوحات التى تتضمن إيماءات لعلاقة إنسانية. وهذه تشحذ التفكير لتأمل التطور الذى يسير إليه صفوت عباس. إنها علاقات بين شخوص بشرية مشوبة بمسحة سيريالية تنقلنا إلى عالم بشرى ولا بشرى معًا. يبتدع فيه الفنان كائنًا لا نعرف على وجه التحديد ما إذا كان رجلاً أو امرأة، إنه جسد إنسانى. نبت فى مكان كتفه اليسرى نوع من الأجنحة أو المخالب أو الدروع. المبهمة. وقمة هذه المرحلة تتمثل فى لوحة يسميها « الفارس » وفيها يتبلور جماع ما وصل إليه الفنان من خبرات سواء فى لوحات الأجساد أو لوحات الوجوه. الألوان قاتمة. ولكنها تثير فى النفس الإحساس بالصراع. وبدرعه سينزل هذا الفارس المغلف بالغموض إلى الأرض ليقتص للأجساد الممتهنة، والنفوس المعذبة. لقد غمس صفوت عباس لوحته فى ضبابية توحى ولا تفصح. وهذا ما يجعلها مقبولة من القلب والعين والعقل معًا.

عز الدين نجيب واللعبة

البطة نوسة لعبة خشبية محلاة ببعض الأوراق الملونة، تسير على عجلات صغيرة. لعبة عادية متواضعة، يلعب بها أولادنا الذين لا يستطيعون الحصول على العرائس الأنيقة، والعربات التى تجرى بالزنبرك، والآن بالبطارية، وكل تلك اللعب الموحية المصقولة المصنوعة فى مصانع بلاد أخرى، تولى الأطفال اهتمامًا خاصًا، فتقدم لهم اللعبة الأنيقة، ولكن البطة نوسة، التى صورها عز الدين نجيب فى لوحتين باكرتين من أعماله هى لعبة مصرية صميمة.. وبرغم خشونة صنعها فإنها مخلوق إنسانى بليغ التعبير ينفذ إلى القلب سريعًا فتحبه وتتعاطف معه.. وعندما تقع البطة نوسة على الأرض جانحة على جنبها، نحس كما لو كنا نحن الذين كبونا ووقعنا، وتكاد تحس بأن عليك أن تقترب من اللوحة وتنحنى مادًا يديك إلى نوسة تقيلها من عثرتها.. وعندما نرى البطة الحبيبة فى لوحة عز الدين نجيب الثانية تسير مختالة بجناحيها الورقيين وتنظر بعينها نظرة جانبية إلى الشمس العالية الحمراء.. تكاد تحس كم هو طموح مشابر هذا المخلوق الذى ليس مجرد لعبة يلهو بها طفل، بل هو أيضًا رمز

اجتماعى حافل بالمعانى والأحاسيس.

وعندما تسأل عز الدين نجيب عمن تكون نوسة هذه؟ يقول لك وقد لمع الحب فى عينيه إنها ابنتى الصغيرة نسرين.. إن لعبة الطفل هذه التى استخدمها الفنان كطبيعة صامتة للوحتيه المذكورتين، تدعونا أن نطالب بأن يواصل الفنان بحثه عن أشياء أخرى صغيرة تكبر دلالتها كثيرًا بفضل لمسة الفن والقدرة على التأمل.

مصورات فى عام المرأة

معرض تاريخى كبير أقيم عام ١٩٧٥ بمناسبة السنة الدولية للمرأة فى قاعة اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى، هو معرض «عشر فنانات مصريات فى نصف قرن». وعلى حوائط القاعة الرحيبة ازدهت لوحات مرجريت نخلة، وعفت ناجى، وخديجة رياض، وتحية حليم، وزينب عبدالحميد، وانجى أفلاطون، وجاذبية سرى، ومريم عبد العليم، وآمال معتوق، وليلى عزت.

وتضفى أعمال تحية حليم على المعرض أهمية فائقة. فهى فنانة تنتقل أعمالها بسرعة من مرسمها إلى مقتنى لوحاتها العديدين فى مصر والخارج، حتى لا يكاد المتفرج المصرى يرى أهم أعمال هذه الفنانة الكبيرة حقًا. وقد كانت فرصة ممتازة لهواة اللوحات أن شاهدوا لوحتين كبيرتين من أعمالها تفضل مقتنوها بإعارتها لمناسبة المعرض، هما «زواج بالنوبة» (١٩٦٢)، و«هذه الأرض لنا» (١٩٦٩).. سيمفونيتان تحقق لهما ما فى أعمال الفراعنة من رفعة ووقار، حتى عندما تصور مجرد مناظر من الحياة العادية.

ويقف المتفرج طويلاً أمام لوحة «زواج بالنوبة»، وما تسجله من

طقوس يومية نبيلة. الحركات والإيماءات تترجم حسًا أخلاقيًا متأصلاً، هو ذلك التراث الإنسانى الذى تلقاه العالم كله من المصرى القديم. فى اللوحة تطالعنا الزوجة الشابة تؤدى لأم زوجها واجب الاحترام على حين تمنحها الأم بركتها ورضاءها بها زوجة لابنها. بهذا تكتمل للبنيان التشكيلى قيمة إنسانية تناقصت إلى حد خطير فى أعمالنا الفنية الحديثة.

كما أتاح لنا المعرض فرصة الالتقاء ببعض أعمال تحية حليم الأولى فى مرحلتها التعبيرية الاجتماعية، النابضة بالاحتجاج الصارخ ضد استغلال الإنسان وانحدار قيمته، ونرى ذلك فى لوحتيها «الجوع»، و«الصيادين» (١٩٥٣) وتذكرنا لوحتها «حريق القاهرة» (١٩٥٢) المعروضة فى المعرض بسلسلة من لوحاتها نضحت بانحيازها إلى الحركات الجماهيرية ضد العدوان. أما لوحتها «يوسف وزليخة» (١٩٥٤)، ففيها الجسد دمامة ممجوجة مهما بذل من إغراء وإثارة.

وهكذا أمكن للمعرض أن يومئ إلى خيط أساسى فى تطور فن تحية حليم، هو التغنى بالقيم الإنسانية فى إطار من الوقار اللونى والرصانة التعبيرية والمفاهيم المصرية الخالصة، مع تصعيد كل ذلك إلى تكوينات تتعدى اللحظة الحاضرة كى تصبح ترانيم على مر السنين باقية.

كما أمكن للمعرض أيضًا أن يفصح عن السمات الرئيسية لتطور

فن أنجى أفلاطون. فبعد أن كانت ألوانها قاتمة ثقيلة الوطأة، متفقة على أى حال مع مضامينها التعبيرية الأولى، اتجهت ألوانها إلى وضاءة متزايدة، واكبت خروج الفنانة إلى طبيعة طليقة دائبة البكارة.

كانت ألوان أنجى أفلاطون الأولى صماء معتمة لا تسمح لنسمة هواء أن تجوس خلالها.. ثم تجزأت السطوح اللونية إلى نقاط استطالت إلى خطوط، وأصبحت الفنانة ترسم بفرشاتها المحملة بالألوان. «زغللة» ظلت تداعب العين وتصدها فى الوقت ذاته عن النفاذ إلى اللوحة، مطالبة إياها بأن تكتفى بالاستمتاع بها من الخارج. كيف؟ بأن تستقبل العين موجات الزغاريد اللونية الوافدة إليها من سطح اللوحة المنغم بألوان متأججة. وقد أكسبت خطوطها الملونة سطوح لوحاتها إحساسًا لمسيًا كسر من رومانسية الموضوع. وتناسب مع شخوصها من أمثال راكبى المعدية والعاملات فى الحقل، كما أكسبت لوحاتها حيوية متدفقة فتبدو اللوحة متجددة لا يهدأ لها قرار أبدًا. كما أن البشر فى أعمالها يلتحمون تحت تأثير هذا الأسلوب بالطبيعة من حولهم. ويصبح البشر والطبيعة صنوين تشكيليين، يصبان فى بعضهما بعضًا، ويتلاقيان ويتجاوبان فى كل متلاحم النسيج، شاد، غنى الإيقاعات، بهيج.

ومادمنا نتكلم عن النسيج فلا يغيب عن بالنا الاهتمام الذى توليه أنجى أفلاطون للخيوط التى تغزل بها لوحاتها، وذلك ما إن خرجت

من مرحلتها التعبيرية المعتمة ذات السطوح الصماء. فنجد نسيج لوحتها يواكب حروف الخط العربى والخيامية والزخرفة الإسلامية، فيتألف من نقط تستطيل كما قلنا إلى خطوط لونية متماوجة متعرجة متلوية، تحدث ذلك الجيشان الفانجوجى - نسبة إلى فان جوج - فى تكويناتها. ولا تكون هذه البقع والخطوط فى لون المنظر الطبيعى الأصلى، بل تعمد إلى تصعيد الإحساس بالسخونة التى فى الجو، والحيوية التى تتدفق فى عمال الحقل، فإن أنجى أفلاطون تتعدى الانشغال الانطباعى الأول إلى مرحلة وحشية تقترب فيها الفنانة المصرية من ديرين، وفلامينك، وماتيس، مع احتفاظها بشخصية متفردة لا تخطئها العين.

وتغمس أنجى أفلاطون لوحاتها فى طبيعة مصر، فكلها تزدهى بالجبل فى الصعيد، وحقول القصب والقطن (الذهب الأبيض)، والذرة والبرسيم والكركديه واللوف، وبساتين الموز والبرتقال والخوخ. وفى هذه الجنة الأرضية من الزرع والشجر نصبت فيها النخيل ملكات متوجة. وهى فى لوحات أنجى أفلاطون تارة مع غيرها، وتارة مع الجبل، وتارة هى اللوحة كلها (الغروب فى أسوان)، وتارة تكون اللوحة «بورتريه نخلة»، ولقطة تفصيلية من لحائها أو سعفها. وهذا الحب الغامر للنخلة ارتباط حياة بالرمز العريق لمصر المقدسة.

أما أعمال ليلى عزت، فإنها ذات حيوية طفل شق لا يهدأ له

قرار. أعمال شحنت بحركية فائقة، تجسدت فى تصاويرها للحصان العربى فى جموحه وانطلاقه.. ما من لوحة تتصف بالسكونية حتى الجسم الأنثوى الذى يفترض أن يصور ما فيه من مفاتن تصوره ليلى عزت فى لوحات باكرة على أنه طاقة من الانفعالات العنيفة. وتمضى هذه الطاقة من الإنفعالات والتدفق التعبيرى إلى مناظر طبيعية تبين فيها الشمس كدوامة أتونية تنسحق تحت وطأتها التفاصيل اليومية العابرة.

وكان من الطبيعى أن تجد هذه التأججية فى «أسلوب التصوير الحركى» متنفسًا لها، فعمدت ليلى عزت إلى التخلى عن ضربات السكين والفرشاة العريضة، ولجأت إلى تقطير اللون فى خيوط تتحرك على سطح اللوحة تاركة أشكالا بدت تفقد عنفها القديم لتكتسى رشاقة انسيابية. وهكذا اتجهت حركية ليلى عزت من «عنف التعبير» إلى «رشاقة التعبير».

على أن تطور ليلى عزت - كما بدا من أعمالها بمعرض الاتحاد الاشتراكى لعشر فنانات - ينم عن سؤال يضطرم فى أعماقها. ما هو السبيل الجديد الذى ستقودنى إليه أعمالى؟ ونحن نسأل بدورنا الفنانة: هل ستتخلين تمامًا عن امتلاء مرحلتك الأولى من أجل وهميات مرحلتك التالية؟

أما أعمال آمال معتوق، فتنم أيضًا عن قدرات فنية كبيرة.

وتتمثل على الأخص فى قدرتها على الترجمة بالصورة التشكيلية عن الحقائق الواقعية والإنسانية ترجمة شعرية. كما يتجلّى فى أعمال آمال معتوق اهتمام بالأساطير الرومانية والإغريقية. مثلما بدا فى لوحتيها «اغتصاب أوربا» ١٩٦٣، و«ليدا والبجعة» ١٩٦٢، وهما أسطورتان تحكيان عن مباذل الإله زيوس فى غرامياته ببنات الأرض.

وربما بإمكاننا أن نقول لآمال معتوق - طالما بدا اهتمامها بالأجواء الأسطورية - إنها ستصبح أكثر ثراء وأصالة لو سعت إلى عالم الأساطير الفرعونية والعربية.

ويدعونا ما اتجهت إليه الفنانتان الشابتان ليلى عزت، وآمال معتوق من الانفتاح على تجارب عصرية حديثة أن نشير إلى ذلك الاهتمام الذى أولته من ناحيتها فنانة طليعية، هى خديجة رياض للتجربة التجريدية متوصلة إلى لوحة «النوم» ١٩٧٤، التى لا يفارق تأثيرها الذهن سريعًا.

البحر والأسطورة ودراما الإنسان
(عادل المصرى، أحمد عزمى، فاروق شحاتة)

الخطوات الأولى :

يعتبر فنانو الإسكندرية الثلاثة عادل المصرى، وأحمد عزمى، وفاروق شحاته، منذ خطواتهم الأولى نماذج ناضجة لما تسهم به القريحة المصرية فى مجال «الحركة التعبيرية» وهى حركة من أغنى الحركات الفنية فى العالم، وبرغم قدمها فهى دائبة الاستمرار والتجدد لأنها فى الواقع إنما تعبر عن حاجة ملحة فى أعماق النفس البشرية.

ولد فنانو الإسكندرية الثلاثة فى تواريخ متقاربة، فقد ولد كل من عادل المصرى، وفاروق شحاته عام ١٩٣٨، أما أحمد عزمى فقد ولد عام ١٩٤٠، وقد درس ثلاثتهم بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وتخرجوا منها بمرتبة الامتياز عام ١٩٦٢، وعملوا بها معيدين منذ تخرجهم.

ويقولون فى كاتالوج معرضهم المشترك الذى أقيم بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق بالقاهرة فى. فبراير ١٩٦٩.

« التقينا معًا فى ميدان الفن منذ عشر سنوات (عام ١٩٥٨).... ومن الواضح أن لكل منا تجربته التشكيلية الخاصة، ولكن الهدف واحد.. واختار كل منا منهجًا يسير عليه وكان منهجنا نابعًا من صميم إحساسنا بإنسانيتنا وضرورة وجود الفن الذى يعبر عن الحياة.. ».

عالم التصوف والدين:

ويبدو المصور عادل المصرى ذا حس دينى مرهف، وترفرف صوفيته على إنتاجه التشكيلى.. إنه يحب الصمت والتغلغل إلى الأعماق الإنسانية.. وعندما يصور الحيوان من ثور وحصان وعنزة، فهو يصوره بعشق الإنسان البدائى.. ذلك الإنسان الذى ملأ جدران كهوفه بصور الحيوان الذى يحيا طوال النهار مطاردًا قانصاً له، يدين له بغذائه ودفئه وأدواته وسلاحه وزينته.. ثم صار يرسمه فى خطوط واثقة مبسطة على جدران الأغوار السحيقة من كهوفه حتى يطرد من حوله الوحشة، ويجد فى كنفها الأمن والحماية من ظلمات المجهول.

ويبدو تأثر عادل المصرى بالفنون البدائية أيضًا فى الوقار اللونى الذى يلتزمه فى لوحاته، فألوانه البنية والرمادية المحلاة بالأصفر والأحمر والأسود، ميالة على أى حال إلى القتامة، برغم أنها ألوان دافئة.. وهو يهتم باللون وليس بالضوء.. ففى أعماله تركيز على الضوء النابع من العناصر أكثر من التركيز على الضوء الساقط عليها من الخارج.

ويبدو فى لوحات عادل المصرى وفرة فى الموضوعات، فهو يطرق البورتريه (بورتريه دراسة أصباغ وزيت سنة ١٩٦٤، وبورتريه دراسة أصباغ وزيت سنة ١٩٦٨، وبورتريه زيت ١٩٦٧، وبورتريه امرأة زيت عام ١٩٦٥، وبورتريه بنت الليل زيت عام ١٩٦٣)، والدينيات (بورتريه يوحنا - زيت ١٩٦٧، والمسيح زيت عام ١٩٦٨، والمسيح الأسود زيت ١٩٦٨)، والطبيعة الصامتة (طبيعة صامتة خامات ١٩٦٧)، والمناظر الطبيعية (الأرض زيت ١٩٦٥) والحيوان (الثور الجريح زيت ١٩٦٠، وثور زيت ١٩٦٨، وثور أصباغ ١٩٦٤، وعنزة دراسة زيت ١٩٦٨، والحصان الأحمر زيت ١٩٦٨)، والموضوعات الإنسانية بصفة عامة (القيد زيت ١٩٦٨، ومأساة الإنسانية زيت ١٩٦٨، وحنين زيت ١٩٦٨ وألم زيت ١٩٦٨، وانحراف زيت ١٩٦٨)، والجسم العارى (عريان دراسة أصباغ وزيت عام ١٩٦٤)، على أنه أيا كان إسهام عادل المصرى فى هذه الموضوعات التى طرقها كثيرون غيره من قبل فإنه لا يبدو أصيلاً وجديدًا بقدر ما يبدو عندما يختار موضوعًا من صميم حياة أهل البحر، ليستخلص منه أعمالاً فنية جديرة بالاحترام. إن عادل المصرى كفنان سكندرى يتجلى على الأخص فى «موضوع الصيادين»، وهو يعالجه بنزعته الصوفية والمأساوية فيحدثنا من خلال ألوان داكنة ضبابية إلى حد ما عن التصاق الصياد بقاربه وحياته فيه، بحيث ينغلق العالم عليه وتصير هذه الأخشاب النخرة السوداء، هى عالمه كله.. وفى النهاية قد

يكون فى هذا القارب هلاكه، بل وقبره أيضًا.

إن لوحات مثل «الصياد وقاربه» (زيت ١٩٦٣)، و«الطائر والمراكب» (زيت ١٩٦٧) هو ما يمكن أن يقدمه فنان سكندرى يبحث بكد وإخلاص عن موضوع يتفرد به.

عالم الأحلام والأساطير:

ومع لوحات أحمد عزمى ندخل إلى عالم الأحلام والأساطير. كل شىء، حتى مظاهر الحياة اليومية، يكتسى بطابع الحلم الرائق، ويتشرب بألوانه المنسابة. وترقى التكوينات إلى مرتبة الإيحاء بما هو أعمق من الأحاسيس الوقتية، وأبعد من الأفكار العابرة، وتطل اللوحة لا كمجموعة من الملاحظات الدقيقة، بل كشحنة من ذبذبات الروح الشفافة.

ويبدو الحلم على الأخص فى المعالجة اللونية، فكل اللوحات تعطى إيقاعًا وذبذبة، وتذكرنا حركة اللون بقماش الشوادر الشعبى. كما يبدو فى إلغاء القوانين الطبيعية فيصبح المخلوق الذى يصنعه الفنان أثيريًّا ينفتح على العناصر الأخرى فى الوجود الذى يتحرك فيه، فلا يحول الجسد من أن تبدو البيوت والتلال والشجر من خلفه وذلك بفضل شفافية ذلك الجسم الذى يبدو بللونيًّا إلى حد كبير، ورافضًا لقانون الجاذبية الأرضية، فيكون مع ما حوله نوعًا من الترابط والحركة. ويتحقق ذلك جزئيًّا أيضًا بالشكل الدائرى غير الكامل

المتمثل فى الأقواس وعلاقاتها بعضها ببعض. وتتداخل عناصر المنظور فى سيمفونية من التلاقى بين الجو والطائر والمخلوق الإنسانى والبيوت والجواد والشجر، مما يجعل الأبعاد الواقعية قليلة القيمة، كما يصبح البعد الزمنى على الأخص غير موجود.

ويستخدم أحمد عزمى خطوطًا مرنة غير متصارعة أساسًا، وليس فى أجسامه زوايا حادة على الإطلاق. وليس للتحديد الخارجى للشكل قيمة عنده فى حين تبدو جركة الخط مهمة. فاليد قد تبدأ بسمك وتنتهى بسمك آخر.. ويستفيد المصور الشاب فى بناء أسلوبه بتتابع الوحدات الزخرفية التى عرفها الفن الإسلامى. ويستفيد بالنسيج القبطى على الأخص فى إلغاء البعد الثالث والارتكان إلى أسلوب التسطيح، مما يوصل إلى الإيحاء بأن اللوحة إنما هى نسج سجاد، كما فى لوحته «صندوق الدنيا» سنة ١٩٦٦.. والبعد الثالث فى رأى أحمد عزمى يضعف من التصميم المطلوب، لأن التصميم الذى يريده هو «تصميم بنائى» ولس للأشكال من قيمة جمالية إلا فى خدمة التصميم فحسب، فالباب الذى فى لوحة «صندوق الدنيا» لا يمثل دخولاً إلى المشهد أو خروجًا منه، ولا يحقق بعدًا ثالثًا بل هو فى التحامه بالمقدمة يحقق التناسق للمجموع.

ويتلاشى الواقع فى لوحات أحمد عزمى مع بقائه غلالة رقيقة تتشح بها الأساطير. وهى أساطير تحكى عن الرجل والمرأة، عن

الصد والود، التمنع والاقبال، عن العاشق الجسور يخطف فتاة الأحلام، عن «الصياد وعروس البحر»، عن الفارس والجواد، عن «الفتاة والطائر»، و«غزالات القمر»، عن «السانتور»، ذلك الحيوان الخرافى الذى نصفه إنسان، يخرج من البحر يسبى حسان الشاطئ بقوة عضلاته وفورة رجولته. فى لوحة «الصياد وعروس البحر»، يتمثل التكوين فى شكل إنسانى طولى هو الصياد فى قاربه وشكل إنسانى عرضى هو عروس البحر فى أسفل القارب، وهى تدعو الصياد إلى أن ينضم إليها ويلحق بها، وهو يتردد بين إغراء المرأة الساحرة وبين عياله وزوجه، فيبدو الكرب والصراع فى نظرته، وهو يجذب شبكته فى حين يهمس فى أذنيه الصوت الفضى، صوت الجنية خانقة البحارة والصيادين، ممزقة الشباك محطمة القوارب والآمال، الباكية عند الصخور تنشد الحب وحرارة القبل، ويعلو غناؤها الشجى فى الليالى المقمرة وتلمع جدائلها الذهبية فى ضوء النجوم.

وصورة المرأة عند أحمد عزمى مستمدة من حصيلة ذكريات. فهى ليست امرأة واقعية من لحم ودم مثل عاريات محمود سعيد، بل إن فى الشكل تحويرًا واضحًا يقصى كل خلفية جنسية أو حسية ولا يستبقى إلا إيحاء بالليونة والخفة برغم الامتلاء الظاهر. وفى الوجوه مسحة من «الفن القبطى»، وإذا قيل إنها وجوه رومانية وبطلسية عرفتها الإسكندرية عبر تاريخها، فيجب ألا ننسى أن الفنين الرومانى والبطلسى فى مصر تأثر وتشرب بالفن القبطى كثيرًا.

يقول الفنان أحمد عزمى فى صدد معالجته للأسطورة أنه يحاول أن يجعل منها تشكيلاً وليس أدبًا حتى لا يخرج عن مجاله كمصور لغته الخطوط والألوان وليست العبارات والكلمات، إلا أن انسيابية اللحن وانتظام الإيقاع الشعرى، وطلاوة الأحدوثة، هى أمور تلمسها بيسر خلف « اللغة التشكيلية » التى يلتزمها المصور الشاب.

نحو الموضوع العالمى الشامل :

أما عند فاروق شحاته، فنلتقى بالموضوع العالمى الإنسانى بشكل شامل : الجوع، الموت، الحب والعذاب، التحطيم والقتل.

وفاروق شحاتة من أبرز فنانى الحفر، وقد مارس بنجاح الطباعة على الخشب الأبيض والأسود والطباعة الملونة، وطباعة الليتوجراف والأوفست والمونوتيب، وكلها خامات لها تكنيك يقبل عليه فاروق شحاته ويطوعه فى خدمة الصورة، وهو يميل إلى اللوحات ذات الأحجام الكبيرة حتى تأتى الرؤية شاملة وأخاذة.

وكثير من أعماله حازت على جوائز عالمية، عرض فى بينالى إسكندرية من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦، وفى بينالى باريس وأوديسا وموسكو وروما من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٨. وقد رشح لتمثيل الجمهورية العربية المتحدة فى بينالى فينيسيا سنة ١٩٧٠. وله مقتنيات فى متحف باريس للحفر وهو متحف يضم أعمالاً لجميع مصورى الحفر فى العالم، ويعتبر مكتبة متخصصة فى هذا الفرع من الفن. كما حازت أعمال فاروق

شحاته على شهادات تقديرية فى كثير من المعارض الدولية، ومنها الشهادة التقديرية التى منحت له فى معرض الشباب فى صوفيا سنة ١٩٦٨.

وكان تعليق الصحافة عن معروضاته فى موسكو أنها أعمال فيها تجسيم لمحنة الإنسان المعاصر تجسيماً بلغ قمة الدراما وعنفوانها. كما أشارت الصحافة الإسبانية إلى أعماله بشكل ملحوظ عندما عرض مجموعته عن السد العالى فى مدريد وغرناطة ما بين عامى ٦٦ و١٩٦٧.

ولا شك أن الدراما صفة ملفتة للأنظار أينما عرضت لوحات فاروق شحاته فهو لا يهتم بالشكل المظهرى للإنسان - بلحمه وزيه وزينته بل هو يخوض فى أسرار النفس البشرية، ويقف بجانب كل إنسان سحقته بعنف الظروف الاجتماعية والنفسية. ويلجأ فاروق شحاتة إلى الرمز كثيرًا، ويستعين فى ذلك على الأخص بالطير والحيوان ويحمله بمضمون إنسانى زيادة فى التعبير، فنجد من طيور الليل البومة بعينيها المستديرتين ونظراتها الثابتة، وهى نذير شؤم لارتباطها بالجيف والظلمات. ومن الرموز التى استخدمها فاروق شحاتة أيضًا الغراب، والعصفور المقتول أوالجريح وقد أطبقت عليه أنياب قط شرس أو ذئب ضار، مما يثير فى النفس إحساسًا ممزقًا بسحق القوى للضعيف.

ومن الحيوانات التي يعكف فاروق شحاته على استخدام طاقاتها الرمزية الضباع والثعالب البرية والقطط غير المستأنسة ونخص بالذكر في هذا المقام لوحاته «الطائر الجريح» سنة ١٩٦٤، وهي طباعة خشب ملون من مقتنيات متحف الفنون الجميلة بوزارة الثقافة و«الطيور» (خشب أبيض وأسود) و«الضباع» (طباعة خشب ملون).

ولئن كان فاروق شحاتة يرقى إلى الموضوع العالمي فهو يستخدم له أحداثًا محلية. فموضوع اللاجئين مثلاً الذي صوره فاروق شحاته كثيرًا هو موضوع يستتر وراءه شحنة هائلة من الألم الممض، ويحكي مأساة الإنسان أينما كان سواء في فلسطين أو فيتنام أو الكونغو. ومن لوحاته البارزة في هذا الموضوع «القضية» (طباعة خشب أبيض وأسود)، و«طفلة من القدس» (طباعة خشب أبيض وأسود) و«نظرة إلى الوطن السليب»، (طباعة ليتوغراف)، و«الصرخة» (طباعة خشب أبيض وأسود)، و«لاجئة» (طباعة ليتوغراف وهي من مقتنيات متحف باريس).

ودراما فاروق شحاتة أقرب إلى أن تكون دراما صامتة، فهي تتجلى في النظرات النفاذة المتهمة والشفاة المزمومة والتجاعيد التي تغطي الوجنات الشاحبة والأذرع المعروقة، والأصابع المتقلصة في إصرار وعناد من وراء الأسلاك والقضبان والأسنان المكزوزة في شراسة أو ألم، وذلك كله في شكل سكوني يتحاشى النبرة الخطابية والحركات

المسرحية التى تؤدى بالعمل الفنى إلى الميلودراما. ونخص بالذكر فى هذا المقام لوحته « الليل الطويل » سنة٦٦، طباعة لبتوغراف، « والأم » سنة٦٦، وهى من مقتنيات متحف باريس. ويتأكد الصراع على الأخص عند فاروق شحاته من خلال التضاد بين الأبيض والأسود والغوامق من الأخضر والبنى والأزرق.

الوجوه غارقة فى حزن مأساوى، تغلى وراء قسماتها مراجل غضب .وازدراء، ولكنها وجوه لأناس لايعترفون بهزيمة ولاتحطم، فإن الأنف والذقن والشفتين والحاجبين والتجاعيد تكسو هذه الوجوه بصلابة جرانيتية، وتعكس إرادة أصحابها الفولاذية.. إنهم وراء الأسلاك، محاصرون، فقدوا كل شيء.. المأوى والملبس والأهل.. ولكن الشيء الذى لم يفقدوه هو الإباء والعزيمة.. فمازالت تنضح من القسمات كبرياء ليس أمامها سوى الصمود.. فعندما يصل الإنسان إلى نقطة الصفر لا يبق له إلا أن يقاوم حتى بأظافره التى ينزف من حولها الدم. ويبدو ذلك جليًا فى لوحات فاروق شحاته « من خلال الأسلاك » (طباعة مونوتيب ١٩٦٢)، « والأم » (١٩٦٦)، و« وجه من وراء الأسلاك » (١٩٦٥ مونوتيب ملون).

وفى خضم كل هذه المعاناة والنكبات التى حطت على الكواهل وخضبت الوجوه، ما زال يومض بصيص من أمل فيضيء المستقبل فى ظلمات الحاضر. فها هى وردة صغيرة تمد بها يدان خشنتان إلى

إنسانين وراء الأسلاك الشائكة.. وردة أوراقها من فولاذ لا يلين. رواها كل ما فى القلوب من تصميم، وما فى الصدور من رجاء وثقة بالمستقبل (لوحة عيون وزهرة - طباعة ليتوغراف) أو ها هى قطيطة صغيرة بين ذراعى امرأة لا يخلو وجهها من وسامة بدائية برغم كل العذاب والجوع والهلع الذى لوى قسماتها فزاغت نظراتها واتسع محجراها ، وتقوس منكباها ، واخشوشنت بشرتها ووجنتاها.. ولكن القمر ما زال فى الأعماق يتسلق السماء بعناء وكد.. (لوحة مواساة طباعة خشب ملون سنة ١٩٦٦).

وما زالت العينان تنظران إلى أعلى، إلى السماء فى إيمان، وعقد الذراعان على الصدر بإصرار وعزم وشجاعة (إنسانة طباعة على النحاس - متحف باريس ١٩٦٦).

وحتى الحب عندما يتناوله الفنان فاروق شحاتة فهو يغوص إلى العلاقات الحزينة والرباط الإنسانى الذى يغذيه ويدعمه الشقاء والفاقة والمحنة. ففى لوحة « المحبين » (طباعة ليتوغراف)، نلحظ وضع يد الرجل برغم خشونتها على كتف الشريكة الحبيبة، والالتصاق بين جسدى الرجل والمرأة كأنهما جسد واحد.. المرأة تعاضد الرجل وتقف بجانبه تبث فيه القوة والصبر، فهى لا تطلب الحياة الرغدة والفراش الوثير والثياب الناعمة، بل هناك الحياة بكل خشونتها وفظاظتها وضراوتها تحوط بهما. ومع ذلك فهما متحدان كصخرة فى وجه العاصفة.

عالم النقاء والرطوبة والاصالة :

وإزاء لوحات فنانى الإسكندرية الثلاثة الباكرة نحس بأن ثمة عالمًا نقيًا رطبًا أصيلا قد هبت نسائمه علينا. إن أعمال الفنان أحمد عزمى بأثيريتها وألوانها المشربة بروح البحر تجعلنا نحيا لحظات فى الإسكندرية، وكذلك عندما يعرض علينا الفنان عادل المصرى، جوانب من حياة الصيادين، وعلى الأخص مراكبهم وأسماكهم وما يحط على قواربهم من طيور نهمة صغيرة، نحس بأن الإسكندرية ليست مجرد مدينة، بل هى عالم كبير متكامل البنيان.. أما عندما نقف أمام لوحات الفنان فاروق شحاتة، فإننا نحس بأننا أمام الإنسان حقًا.. الإنسان الذى يصرخ ويتهم ويرجو من إخوانه البشر فهمًا أكثر وحبًا أعمق. وأن أعمال الزملاء الثلاثة يمكن أن تكمل بعضها بعضًا.

وتختفى عند فاروق شحاتة، تلك الليونة فى الخطوط التى رأيناها عند زميله أحمد عزمى. فهذا الأخير ينقلنا عبر لوحاته الأثيرية إلى عالم الحلم الرقراق حيث تنساب الصور مثل أنغام موسيقية تحملها نسمات فى سكينة الليل. أما فاروق شحاتة، فهو يقف على أرض الواقع الخشنة يخوض فى الطين والعرق والدماء. وإذا كانت خطوط أحمد عزمى قد خلت من التضاد التراجيدى، فإن خطوط فاروق شحاتة، مثل إبر الشوك وألياف الشجر وجذوع النخيل، مثل خطوات على أرض موحلة. فهو ليس مصورًا غنائيًا مثل زميله أحمد

عزمى.. وفى هذا المقام يزداد اقترابًا من زميلهما الآخر عادل المصرى، الذى تنبثق الضراوة التراجيدية عنده لا من خطوطه، بل من صميم الموضوع المعالج بحرارة صوفية.

ولئن كان يخشى على فاروق شحاتة،أن تتحول أعماله إلى مجرد أكلاشيهات وملصقات إعلانية إذا لم يعن باستجلاء موضوعات جديدة تتصف كسابقتها بإنسانيتها ودراميتها، فإننا نرجو من عادل المصرى وقد طرق باب عالم يتأجج بأنفاس بشر مكافحين، وينضح بطعم الملح والصدأ، هو عالم الصيادين وبقواربهم وشباكهم وصيدهم وأسماكهم، وعواصفهم وأبنائهم ونسائهم المنتظرات عودتهم إلى أكواخهم على الشط، بكل أتراحهم وأفراحهم وآمالهم وإخفاقاتهم - فإننا نأمل أن يطيل عادل المصرى وقوفه عند هذا العالم الواقعى الأسطورى المأساوى معًا، وأن يتخذه موضوع حياة أو على الأقل يتغلغل إلى أعماقه ليستخلص منه صيدًا وفيرًا يصلح مادة خصبة لأعمال كثيرة مقبلة. فإذا كان من أكبر المشاكل التى تعترض الفنان العثور على عالمه وشخوصه، فإن عادل المصرى قد وضع يده على كنز لا ينضب بهذا الموضوع الذى يجمع بين العالمية الإنسانية والمحلية السكندرية.

وبالمثل فإن أحمد عزمى وقد اختار عالم الأساطير والأحلام مادة لفنه، فإنه يستطيع أن يثبت وجوده ويكتسب طابعًا مميزًا إذا عكف

على استجلاء الأساطير السكندرية على الأخص، فيقدم تراثًا فنيًّا جديرًا بالاعتبار، وما أحوج الفنان فى هذا السيل المنهمر من الأعمال الفنية التى تطالع العالم كل يوم، بل كل لحظة - ما أحوج الفنان إلى أن ينتسب إلى موضوع مميز يلتصق به ويكرس فرشاته له.

موريس وفاسيلا فريد وثالثهما الفن

عطاء متوازن، موريس فريد يرسم الطبيعة، وفاسيلا فريد ترسم الإنسان، وكل من الطبيعة والإنسان فى أعمالهما هى مصر. وموريس فريد له قدرة فائقة، وخبرة عميقة بجو مصر، بضوء مصر، بهواء مصر، بتراب مصر، وكل ذلك يطالعنا فى بنياته ورمادياته وأخضراته. ثم فجأة لطعة من الضوء الباهر.. الأبيض!

وتلعب الشجرة دور بطولة متميز فى لوحات موريس فريد، وهى شجرة عصرية تعانى من حصار المدينة. ومن أسفلتها وأسمنتها، ومن سوء المعاملة. تفقد لونها الأخضر، وتكتسى بلون البيئة، فتصبح شجرة حجرية. أو لم نضح جميعًا هكذا فى المدينة التى تزحف علينا، وتخرب الأخضر الأصلى الذى بداخلنا؟

فى لحظات قليلة عند موريس فريد تحس بأن الهواء أصبح منعشًا فى المناظر التى اتسعت، وأفلتت من اختناقات المدينة. وعلى الأخص على شواطئ النيل، أو مشارف الصحراء، أو عند الغيطان الفسيحة.

أما عن الأسلوب فقد هضم موريس فريد أساليب مدارس فنية

عديدة، ووصل إلى أسلوب خاص به حقًّا يجمع بين الانطباعية التى تنبهم فيها الحدود الفاصلة بين الأشياء فى الطبيعة، وبين التجريدية التى لا تخضع لأسر الشكل المباشر للأشياء، ولكن موريس فريد مازال مخلصًا لأهم ما حبا الله به الفنان المصور، ألا وهو العين المرهفة، والقلب المفتوح، وهل هناك ما هو أغلى من ذلك وأكثر ندرة ؟!

أما فاسيلا فريد، فهى تنزل إلى أرض الواقع، وتنتقى شخوصها من البيئات اليومية الشعبية، وتتغلغل بقوة وفهم وحب إلى أعماق الإنسان المصرى، وعلى وجه التحديد المرأة المصرية، فتصور الفنانة النظرة البراقة فى عين الفتاة السمراء، ذات الشعر المجعد، وترسم التجاعيد والعينين المنطمستين فى وجه العجوز التى طحنتها مشاق الحياة وفقرها، فواجهتنا بكل ما فى الوجود الإنسانى من جلد وصبر برغم كل المتاعب.

لوحات فاسيلا تحية إلى الإنسان المصرى، ولوحات موريس تحية إلى الطبيعة المصرية.

—

تلقت فاسيلا دراستها فى بلغاريا، حيث ولدت عام ١٩١٥ فى صوفيا عاصمتها. وحصلت على دبلومها من أكاديمية الفنون الجميلة هناك. وبعد ذلك جاءت إلى مصر عام ١٩٣٠ لزيارة شقيقتها التى كانت عضوًا فى هيئة التمثيل الدبلوماسى لبلادها لدى مصر وقررت

البقاء فى ربوع البلاد. وقد ظلت فاسيلا حتى عام ١٩٦٢ تقيم أودهـا برسم البورتريهات وإعطاء الدروس فى الرسم. وقـد لجـأت فيما بعـد إلى الألوان المائية ومضت تبحث لنفسها مـن خـلال استعمال هـذه الخامة عن شخصية متفردة.

وكان موريس فريد بدوره يسلك دروبًا مماثلة، فقـد ولـد فى السادس من أبريل ١٩١٧ بأخميم وتخرج من مدرسة الفنـون التطبيقية بالقاهرة. وقد راح يعلم نفسه بنفسه أساليب الرسم ويكتشف لنفسه أسرار التصوير بالأحبار والريشة أول الأمر. وتأثر بسيزان والانطباعيين من قبله، ولكن صعاب الحياة ألجأته أن يقبل وظيفـة رسـام بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٤٣، حيث الحق بقسم الآثار، وظـل يشغل هذه الوظيفة حتى تقاعد عام ١٩٧٧. وما كانت هذه الوظيفة لتترك له وقتًا كثيرًا لكى ينصرف إلى التصـوير الـذى يهـواه. ولـكنه مضى يمارس هوايته فى أشق الظروف وعلى الرغم من كل الصعاب.

وقد مضت ألوان فاسيلا فريد وخطوطها منذ عـام ١٩٦٢ تـزداد جرأة وثقة، مستفيدة من تجربتها فى تعليـم الـرسم للنشء فى مـدرسة الليسيه بباب اللوق، فقد عـاينت إلى أى مـدى يسـتخدم هـؤلاء الصغار ألوانهم وخطوطهم بطلاقة وحيوية نابعة عن قدرة أصـيلة على الابتكار والإبداع. وقد أفادت فاسيلا أيضًا فى تطوير أسـلوبها خـبرتها السابقة فى رسم البورتريهات وإن كانت لا تعنى فى أعمالهـا النـاضجة

بعد ذلك بإبراز أشخاص معروفين بذواتهم، بقدر ما تعنى بإبراز الشخصية المصرية، وعلى الأخص المرأة المصرية، فى بيئتها ولحظة حياتها الشعبية، وقد خلت أعمالها هذه من العاطفية السطحية لتفسح الطريق للجوهر الإنسانى العميق لأنماط تحيا فى قاع المدينة. وهكذا أولت فاسيلا على مدى تطورها الفنى اهتمامًا أكبر بقوة التعبير معلية ذلك على جمال التعبير.

وفى حين ركزت فاسيلا على الشكل الإنسانى انصرف موريس فريد إلى استجلاء الطبيعة المصرية، وإذ يذيب مقومات هذه الطبيعة فى لجة من ضوء الشمس الباهر، تنمحى التفاصيل، وتبدو الأشكال كما لو كانت تتجلى للرائى من وراء غلالات، أو سحابات من التراب. ومضى فى السبعينات إلى الإيحاء من خلال أسلوبه هذا بالإجواء ذاتها، فتشعر فى بعض لوحاته بجو الفسطاط المترب الرطب فى الصيف، وطلاوته المبهجة على شواطئ البحر الأبيض قرب دمياط. ويستعين الفنان كثيرًا بسكين الألوان لبسط طبقات دسمة من الألوان على سطح لوحته، لا يلبث أن يلجأ بعد ذلك إلى تنعيمها والتقليل من خشونتها بالفرشاة. مع بقاء الانطباع اللمسى سائدًا فى كثير من اللوحات.

ولا يرضى موريس فريد برسم لوحاته فى المرسم، بل يحمل حامله إلى الموقع الخلوى الذى يريد أن يرسم منه، وهو ينجز لوحته فى

أغلب الأحيان فى جلسة واحدة تستغرق ثلاث أو أربع ساعات. فتظل اللوحة تنبض نبض الطبيعة الحية، ولعله يحتذى فى ذلك كله بالمصور الانطباعى الإنجليزى وليام تيرنر، ولا يعود موريس فريد إلى إدخال تعديلات أو إضافات على لوحته مهما صغرت، وإن كان يحب أن يعود إلى ذات الموقع المصور كى يصوره مثنى وثلاث ورباع. ومن مواقعه المفضلة التى ينقل منها لوحاته، النيل والقلعة والفسطاط. وهو يعالج هذه الأماكن فى لوحاته بتعديل فى الإضاءة وزاوية الرؤية والإيقاعات فتبدو كل لوحة كأنها عروس ترتدى ثوب عرس جديد. والكثير من لوحاته يمكن أن يطلق عليها مناظر طبيعية لمدينة القاهرة، وعلى الأخص بعمائرها القديمة وأزقتها الضيقة، أو على ضفاف النيل حيث ترقد القوارب ساجية على أديم لجة تتجادل مع سماء ترابية، وتشيع فى أرجائها ضياء شمس مستترة قوية، وقلما يظهر البشر فى مشاهده، فإن بدوا فهم بلا هوية، شأن سكان المدن الكبيرة التى تبتلع أبناءها مثل غول جويا الذى بلا رى ولا شبع يقتات بشرًا، وأشجاره أحيانًا قد تعرت عن أوراقها وشحب كيانها مثل حال أغلب الشجر فى المدن الكبيرة حيث تلق الإهمال وشتى صنوف سوء المعاملة.

وأول ناقد لأعمال موريس هو فاسيلا، وهو أول ناقد بدوره لأعمالها. وتقول فاسيلا : إنه لشىء طيب أن تكون الفنانة متزوجة من فنان. فمن الجميل أن ينتجا أعمالهما الفنية فى بيت واحد.

وبعد تخرج موريس فريد استقر به العزم على أن يصبح فنانًا، وقد قوبل بالنقد المرير واللامبالاة من الجميع.

وقد سأل نفسه مرارًا كيف يصبح الإنسان فنانًا فى مجتمع لا يهتم بالفن، وليس به متحف للفن الحديث. ولا مرشد؟

وفى جو كئيب مغلق تسوده اللامبالاة بالفن الرفيع، استقر قراره على التضحية مهما كان الثمن.

وبعد أن وضعت الحرب الثانية أوزارها، حصل على العديد من الكتب الفنية ذات الشهرة العالمية، وتعلم من هذه الكتب الكثير وكان أول درس تعلمه من الفنان ليوناردو دافنشى الذى غرس فيه حب الجمال والسمو الفنى، وترابط التكوين والمهارة الفائقة فى الرسم.

ومن سيزان تعلم الجدل الفنى والصبر بل الجهاد والاعتماد على النفس، والتعمق فى الطبيعة باعتبارها الدرس الأول والأخير للفنان.

وتعلم من رنوار، الجمال والرشاقة وشفافية الألوان، وعشقه لجمال الطبيعة. ومن ديفى، تعلم اللطف الممزوج بالجمال الصادق والصادر من أعماق قلبه الطيب، ومن جوجان، حبه للمغامرة والتضحية فى سبيل الفن، وعشقه للألوان الصارخة. ومن رمبرانت، الإنسانية بكل ما تحمله هذه الكلمة من المعانى السامية وترابط موضوعاته.

ومن حضارة مصر، تعلم خلود العمل الفنى الصادق على مر العصور.

وفى عام ١٩٧٣، سافر إلى لندن بلد المتاحف لمدة شهر كان له الأثر الكبير فى حياته الفنية، وشاهد كبار الفنانين العالميين بوضوح، بعد أن شاهد أعمالهم الخالدة فى أمهات الكتب الفنية، وخرج من تلك الجولة مبهورًا بما رآه من الاهتمام البالغ بالفن، وتدفق العديد من محبيه من جميع أنحاء العالم لمشاهدة روائعه فى أكمل صوره، واهتمام الحكومة البريطانية والشعب بالمحافظة على روائع الإنسان، وكان للفنان الإنجليزى ترنز، أثر عميق فى نفسه لمزجه الفن بالشعر، وعلاجه لسطح الصورة بتكنيك يعتبر اليوم متقدمًا جدًا.

وزار موريس فريد إسبانيا عام ١٩٧٦، وقد ذهل من انتشار الفن فى جميع أنحاء البلاد وعلى جميع المستويات، وتعتبر إسبانيا مركزًا ثقافيًا فنيًا عالميًا لا يقل عن لندن وباريس أو نيويورك.

وبعد كفاح وجهاد استمر أربعين عامًا، وصل إلى حد العناد، تمكن الفنان من أن يحتل مكانًا مرموقًا فى الفن فى مصر والعالم، حيث إن أعماله موجودة فى مجموعات خاصة فى ألمانيا الاتحادية، والولايات المتحدة، وإنجلترا، وإسبانيا، وفرنسا، وإيطاليا، وبلجيكا، وكندا، والسويد، وفنلندا، والأردن، ولبنان، ومصر.

وأقام العديد من المعارض الخاصة، فى قاعة محاضرات نادى الإسماعيلية ١٩٥٢ و أتيلية القاهرة ١٩٥٦ و١٩٥٨ وقاعة الفن للجميع ١٩٦١ وجمعية أصدقاء الشرق الأوسط بأمريكا ١٩٦٢ وقاعة

أخناتون ١٩٦٥ ومعهد جوته بالقاهرة ٧٢ و٧٥ و٧٨ و١٩٨١ و١٩٨٣ والمركز الإسبانى الثقافى بالقاهرة ١٩٨٣.

والفنان موريس فريد، يقول إنه لم يتلق أى معاونة من قبل الجهات الحكومية المختصة ولا من أى جهة رسمية أخرى، ولكنه نال التعضيض والمساندة المعنوية والأدبية من عدد من كبار المثقفين المصريين والأجانب الذين كان لهم الفضل العميق فى تطوره. وإلى هؤلاء الذين عاونوه معنويًا وأدبيًا، حاول على الدوام أن يرد الجميل بأن يهديهم من عالم الفن باقات من قيم الجمال والتفاؤل.

رياب نمر تخلق من الشبه أربعين

عالم من الأطفال.. الأطفال يكبرون ويظلون أطفالاً، فى العيون فضول وحب استكشاف. مازال فى القلوب تلهف إلى المعرفة، معرفة كل شيء، وعلى الدوام. السعادة القصوى عندما يقف طائر، ولو كان حجريًا، على الأكتاف، النشوة الكبرى عندما تلمس الأنامل فراء قط، وهى تربت على ظهره، أو عندما تتابعه يتناول بلسانه الوردى الصغير اللبن من الطبق، أو ترى سمكة الزينة الملونة تسبح فى الإناء. ويظل ذلك الفضول البرىء فى العيون، عندما تعاين من الشرفة الهلال يحبو متسلقًا السماء الفضول توق دائم فى العيون منذ سنوات الصبا إلى سنوات الشيخوخة، وكم ينضح الألم من وراء فضول العيون، لمعاينة المشنقة يتدلى من عقدتها طفل كبير، وقد وقف على خشبتها الطائر صديق العمر وسمير الأيام، يغرد شاهدًا على براءة المشنوق فى ليل الزمن. ومهما نضح من المآقى الألم، فما زال هناك الانطباع الذى لا يفارق العيون، وهو انطباع الدهشة لما يحدث من حولها، والاستغراب لما تقع عليه أنظارها. وكما كانت تنظر من قبل إلى القطة وإلى العصفور وإلى السمكة وإلى القمر ببراءة ودهشة،

- ما زالت العيون تنظر إلى قطاعات الحياة، دهشة غير مصدقة.. دائمًا عدم التصديق هذا. وكأنها تقول «غير معقول هذا»، وهى تطالع بعضها بعضًا بهذه النظرة أيضًا، سواء خلت إلى نفسها تواجهنا، أو خلدت إلى بعضها، أو ازدحم بها المكان سواء فى ميدان أو ديوان أو فى قارب صغير.

بل ونحن أيضًا، عندما ننظر إلى هذه الدمى، هذه العرايس، هذه الأطفال العجوز، أو هذه العجائز التى كبرت وشاخت وهى ما زالت فى طفولتها مثل أقزام تدركهم الشيخوخة فيظلون برغم كل شيء أقزامًا ظرفاء، نتبين كم برعت حقًا رباب نمر فى ابتداع عالمها التشكيلى، وبناء صرحه بهذه الأشكال الإنسانية التى تجتذب قلوبنا بتلوينها البديع على الأخص. وهو عالم من الكارتون يذكرنا بالأعمال المتقنة من الرسوم المتحركة لمبدعى هذه الرسوم من أمثال والت ديزنى. وإذا كانت الحركة تتحقق فى أعمال «الكارتون» ملموسة، فإن الحركة فى أعمال رباب نمر موحى بها. ولهذا فشخصيات رباب نمر تومئ ولا تفصح.

ورباب نمر تركز على الشكل الإنسانى وقد أدخلت عليه تبسيطات وتحويرات أريبة، حولته إلى أشكال ذات شخصية خاصة بها. وإذا أردنا أن نحدد السمات المميزة لتلك الأشكال الإنسانية، فسنلحظ أنها أقرب إلى قطع القماش المقصوصة، على نحو ما يعرف فى لغة

حائكات الثياب «بالباترون» وهذا الباترون للجسم الإنسانى يتألف من تسع قطع، فللوجه قطعة، والرقبة قطعة، وكل من الذراعين قطعة، وللجذع قطعة، ولكل من الساقين قطعة. وينتهى كل ذراع بكف مثل كف المشط وأسنانه أو بقايا هيكل عظمى لسمكة. والعينان حفرتان صغيرتان غائرتان، والأنف مستطيل نازل بين المقلتين، والفم شرطة، ولا شفاه، والرءوس فى أغلب الأحيان صلعاء، وقلما استطعت أن تفرق بين الذكر والأنثى، فى هذه الكائنات التى يسميها الناقد الكبير حسين بيكار بالتوائم، والتى تكاد تتشابه فى تكرارية لا تبعث - مع ذلك - على الملل، وإن كانت تثير فيك - وهى تطل عليك من أطرها وتحوطك - بعض الارتباك والحرج. وكأن هذه الكائنات التشكيلية لفرط إنسانيتها هى التى تتفرج عليك ولست أنت وحدك التى تتفرج عليها.

إنك قد تحاول الأنزواء فى جانب فإذا عيون هذه «العرايس» شاخصة إليك فى تساؤل لا ينقطع، ودهشة لا تكف، فلا تجد بدًا من أن تستجمع أنفاسك، وتلملم أشتاتك، وتعاود التفرج عليها، فى عزم لا يقل عن عزمها، وإصرار لا يقل عن إصرارها، وتثبت أنظارك على هذه الوجوه التى لا تطالعك فى وضع جانبى غالبًا، وتفضل أن تواجهك مواجهة واضحة سافرة مباشرة.

وعلى الرغم من الأوضاع السكونية التى تثبت فيها هذه الأشكال

الإنسانية، إذ هى فى الواقع تطالعك فى صمت، مثبتة عليك أنظارها الثاقبة النافذة مثل نحل أسود صغير - على الرغم من ذلك فهى تشز بالحركة وبالصخب فى تجمعاتها الزخمة، وفى ردود أفعالها الدهشة من العالم الخارجى الذى يثير فضولها فتقبل عليه، ويصيبها بالدهشة فتتسمر إزاءه فى حركات وسكنات أقرب إلى الطقوس المسرحية.

وتنضوى تشكيلات رباب نمر على هندسية تعبيرية غير مباشرة، عرفت من خلالها أن تقود العين عبر تشكيلاتها وفراغاتها، وتحقق بها الحوارات التى هى عنصر أصولى فى تكويناتها الملونة. وقد استطاعت أن تنثر فى أرجاء لوحاتها تلك الأشكال الإنسانية النمطية، وتحسن توزيعها، مثل راقصات باليه تتجمع وتتفرق وتدور وتتراجع وتتقدم، ثم تنسحب وتعود للظهور، تلزم جانب اليمين أو جانب اليسار. تتصدر المسرح أو تبتعد إلى أغواره. وذلك على إيقاع نغمات تتحكم فيها قائدة أوركسترا، تنفث فى «توائمها» من أمومتها حنانًا، فتمتلئ هذه الكائنات الكارتونية بدفء الحياة الذى تنبض به بشرتها الملونة بشتى الألوان المتناسقة. ففى أطر هذه «الكائنات اللاواقعية» التى تكون فى لحظة من لحظات تخلقها مجرد أشكال تفرغ رباب نمر براعتها الفائقة فى التلوين.

عادل السيوى ومنفاه الاختيارى

يمضى أغلب البشر يجترون حياتهم على ما هى عليه، يدورون ويدورون فى دائرة لا مخرج لهم منها، مثلما تدور الجاموسة المعصوبة العينين مربوطة إلى ساقية.

ويطيب هذا النمط من الحياة لهؤلاء البشر. بل هم يؤهلون له ويدربون عليه منذ نعومة أظافرهم، بل وفى هذا المسار يكتب للبعض النجاح والشهرة، بفضل ما حصلوا عليه من شهادات أو يؤدونه من خدمات.

وقد كان عادل السيوى واحدًا من هؤلاء الناس العاديين الناجحين السعداء. تخرج فى كلية الطب، وتخصص فى الأمراض النفسية والعصبية ومارس مهنته الإنسانية بنجاح ردحًا من الوقت، أما الفن فكان «عشيقته المقدسة»، يخلد إليها فى أوقات الفراغ، يستجمع ويجدد فى رحابها قواه الروحية، ليعود إلى حياته اليومية يحياها فى توازن وبلا اختلال، مؤديًا ما لقيصر لقيصر وما لله لله.

يتقاضى مرتبه المضمون شهريًا، ويلتقى بأصدقائه فى المقاهى وفى

الأتيليه ويقرأ ما يشاء قراءته، ويتجول أينا حلا له التجوال آمنا إلى بيته وعمله وصحابه. ومنذ ما يقرب من ست سنوات أقام عادل السيوى معرضًا ناجحًا للوحاته فى أتيليه القاهرة. وكانت ألوانه - الزرقاء على الأخص تنم عن الروح الحالمة التى ينطوى عليها كيانه.

وأدخل معرضه ذاك فيستقبلنى بابتسامة ودود، وإذ يمضى بنا الحديث عن لوحاته يبين لى كم هو فنان متواضع طموح، مثقف قرأ الكثير من الأعمال، وحتى أعمالى أنا قرأ بعضها وذكرنى بها. وعلى الأخص مقطوعة نثرية بعنوان (الإناء) نشرت لى بمجلة «المجلة» منذ سنوات وطواها النسيان، فأسرتنى روح ذلك المثقف المفتقد، الجياشة بالمعرفة والفكر والعاطفة.

وينفض المعرض الأول. ويختفى الدكتور عادل السيوى من أوساط الفنانين بالقاهرة، ولا يستلفتنى ذلك، فلا بد أنه قد انغمس فى عمله وصرفته انشغالاته عن هوايته الفنية. فهذا حال الدنيا. وأتلقى بعد طول الغياب دعوة لحضور معرضه الثانى بأتيليه القاهرة أيضًا. وأسمع ممن حمل إلىّ الدعوة أخبارًا عن عادل السيوى. لقد هجر الطب، وكرس حياته للفن. ترك كل شىء هنا وارتمى فى أحضان روما وميلانو بإيطاليا، وراح يدرس التصوير والسينما فى معاهد تلك البلاد فقد أبى عليه أصحاب المستشفيات هناك أن يوزع أيامه وساعاته بين الطب وشىء آخر. فراح يشتغل بالترجمة لإقامة الأود،

وانغمس فى التجربة الفنية أو المغامرة الفنية إلى أقصى حد.

بقاعة المعرض استقبلنى عادل السيوى وقد بلغ الآن من العمر اثنين وثلاثين عامًا. بكل بساطة وبال مستريح وثقة بالنفس أرانى لوحاته. لوحات ضارية، لا يستقر لها قرار، تلقت ضربات الألوان تارة بالفرشاة، وتارة بسكين الألوان، تتماوج خطوطها وتتلوى وتتصاعد فى حركة لولبية. لاسكونية فى لوحاته. كل جزئية تنضح بالقلق والتوتر. وتذوب حدود الأشكال فى عتمة الليل رب الأسرار والغوامض. النظرات شاردة، شاخصة إلى بعيد، سارحة، والأوضاع تنم عن اللاائتلاق، العزلة ضربت أطنابها بين بشر موروس عليهم قدر من التخريب والتشوه، ربما بسبب قهر ما أو ربما كأثر لعوامل التلوث الذى تفرضه حياة غير لائقة فى مدن صناعية، تتقيأ النفايات والأدخنة، بل وربما أيضًا الغبار الذرى، هذه المخلوقات المفتتة المتآكلة التى يعلو وجوهها طبقات من الصناج أو القار، تثير تساؤلات عن مفهوم الجمال، وتقطع بأن عادل السيوى إنما يؤمن بأن الجمال ليس قيمة تشكيلية بحتة بقدر ما هى قيمة إنسانية. ومن الزائف أن تعرض اليوم أنماطًا من الجمال قد خلت من بصمات ما يعانيه الإنسان فى زماننا من ويلات الحروب، وكوارث الطبيعة، والضغوط الاجتماعية التى تصل إلى حد الاستغلال ومص الدماء، والتجارب العلمية الرهيبة، والرعب من مستقبل قد يتحول البشر أجمعين فيه إلى ضحايا لا يقلون تشوهًا عن مشوهى هيروشيما. وهكذا تسترد

شخصيات عادل السيوى اعتبارها لكونها المعادل الموضوعى للإنسان الحديث، الذى يجب ألا ينخدع بأقنعة المساحيق والبدار والعطور التى تخفى وراءها وجوهًا لا تقل دمامة عن وجه «دوريان جراى» بطل الروائى الإنجليزى أوسكار وايلد صاحب الرواية المشهورة بذات هذا الاسم.

ويدخل الفنان حسن سليمان ويبدى احترامه بفن عادل السيوى، ويسجل ملاحظة على قدر كبير من الصحة، فقد انتهى على حد قوله عصر المفردات المؤداة بأعلى درجة من الإتقان والصحة، وأصبح الأهم اليوم هو الصدق فى تقديم هذه المفردات. فقد تشف رسمًا لماتيس ولا يبقى فيه من ماتيس شيئًا، وقد تشف هذا الرسم فتضيف إلى مفردات ماتيس الكثير. فالمعول عليه فى الفن هو «نفاذ البصيرة»، أو «القدرة على الفهم» أو بعبارة أدق هو تجاوز حدود المدرك الحسى المباشر. ويشير الفنان حسن سليمان إلى لوحات عادل السيوى الذى افتتح معرضه الثانى يوم الرابع عشر من أبريل ١٩٨٥ ويقول: «تجد فى هذه الأعمال الكثير من نفاذ البصيرة، وتجاوز الحسية المباشرة. فى هذه الأعمال الكثير من التغلغل إلى أعماق الحقيقة. وهذا ما يجعلها أصيلة، ومستحقة للأهتمام».

ذهب عادل السيوى إلى إيطاليا. ترك الأرض الوادعة العطوف إلى أرض خشنة، من الصعب على الفنان أن يشق طريقه فيها، فهى

امتلأت بالفنانين وما عادت تتقبل المزيد. ذهب عادل السيوى يبيع الماء فى حارة السقايين. يقول فى كلمة بالكاتالوج : تدهمنى- هناك- مدن منسقة للاستلاب، وعواصم للتشويه المنظم «حللت» فى بلاد تشهر الحرية فى وجه البشر كسيف العدو الحذر. بهذه الكلمات يعبر الفنان عن «منفاه الاختيارى».

وبعد أن كان معرض عادل السيوى الأول يفصح عن قدر من الرومانسية وتتردد عنده إيقاعات من قصائد غنائية تنزلق على مياه النيل الساجية، بلا دوامات تغرق، أصبحنا فى معرضه الثانى أمام لوحات يمكن أن نصفها «باللوحات الضارية» وهى تفترس الرائى وتسد عليه الباب أمام أى ميل للبحث فيها عن الوداعة أو الرقة. وتضحى أعمال هذا الفنان الطيب نماذج من «فن القسوة»، مما يذكرنا بمفاهيم الشاعر والمنظر المسرحى الفرنسى انتونين آرتو، الذى ترك بحياته المحترقة وآرائه فى الفن بصماته على الذوق الحديث كله، وليس فى مجال المسرح وحده. يقول عادل السيوى : «حاولت أن أرسم لوحة للابتهاج والرقص المباح، لكن الظل الذى غمرنى وإيقاعات التوجس النامية كانا يسلمانى دائمًا لهذه الأسطح المتواضعة كى أصرخ فيها للضوء أن ينهمر فوقنا، ليمسح مخاوفنا، ليغسل هذا الكون، حتى يشرق اللون ويأتى زمان البشر»، تحس إذن كم أن هذه الشخصيات مقصية إلى عزلتها، تجتر عذاباتها التى تمزق كياناتها فتتناثر أو توشك على ذلك، وتحترق فى أتون «كون يدور فى عكس اتجاه

الفرصة الممكنة»، وبرغم ذلك فإن نظراتها متأبية لا تستجدى إشفاقًا، بل ترجو فهمًا. إنها «كائنات تقاوم وترفض الانتفاء»، وإن كان هو الوضع المفروض عليها.

ومتى استغرقنا فى لوحات عادل السيوى، التى يمكن اعتبارها أيضًا أحلامًا أو تذكارات لا تمت بصلة إلى «حوادث مباشرة»، فإننا نجد عادل السيوى ما زال يعتمد فى لوحاته على المادة الأساسية التى يرتكن إليها عمل الطبيب النفسى ألا وهى «العقل الباطن»، ولكنه قد ترك العنان لنفسه كى يمضى مع تيارات اللاشعور دون محاولة منطقة هذا النشاط الإنسانى أو تبريره أو تسببيه فهذه المنطقة هى أداة الطبيب المعالج، أما الفنان ولو كان طبيبًا، فهو يترك نفسه تستحوذ بالهواجس والإرهاصات «ففى الفم حنين طويل للصرخة، وفى اليد ارتعاشة الأصابع رغبة فى التواصل والاقتراب» إنه لا يكبح جماح اندلاقات العقل الباطن بمنطقتها وتفسير غوامضها من أجل الوصول إلى علاج، بل هو يترك لذلك العقل الحبل على الغارب، فيجرفه بعيدًا، ويرتضى الفنان هذه المغامرة، التى هى صورة مصغرة لمغامرته الحياتية الكبرى، ألا وهى أن يكسر قيود المجتمع التى تكبل يديه وقدميه وفكره وعواطفه، وأن يمضى هائمًا فى أرجاء هذا الوجود بلا زاد للطريق، أو بوليصة تأمين للأيام السود، مستعدًا لأن يستغنى عن كل شىء فى سبيل أن يحيا حريته كاملة، وأهم جوانب هذه الحرية هى

حرية الكيان، أى حرية الإبداع، وهذا هو الفنان الحق لا يخضع لإملاءات من أحد ولا يعتد إلا «بأوتوماتيته» هو.

يقف الدكتور عادل السيوى أمام لوحة، ويشير فيها إلى إنسان راقد، وقد خرج من ورائه كلب أسود ينبح. ويقول لك الفنان بكل بساطة: «هذا كلب وهذا رجل راقد» فأقول له بمعلوماتى وخبرتى الشخصية المتواضعة: «كنت فى فترة من عمرى أحلم بكلب يطاردنى، وأظل أهرب منه، وهو يحاول اللحاق بى وعقرى، إلى أن أستيقظ من حلمى مبهور الأنفاس منزعجًا. وظللت أعانى من تكرار هذا الحلم إلى أن قال لى أحد الأطباء النفسانيين، إنك تعانى من مشكلة تخشى منها، أو من عدو تتوجس منه خيفة، وما إن عرفت أساس هذا الحلم الكابوس وسببه حتى تلاشى من عقلى، وما أصبحت أراه فى أحلامى». وهكذا بعملية تحليل نفسى صائبة تعرفت على منطق هذا الكابوس، وإذ عقلته شفيت منه. فيهز عادل السيوى لى رأسه، ويقول: «أجل هذا الكلب يبدو فى حلم»، واسترجع لوحات هذا الفنان فأتبين أنها فى أغلبها كانت منذ أول الأمر لا تمت إلى أرض الواقع بصلة، بقدر ما كانت وثيقة الارتباط بالأحلام والكوابيس والرؤى. فتلك الشخصيات المشوهة الممحوة هى كتلك التى تبدو فى الأحلام. وبالأخص يزيدنى تأكدًا من ذلك الإضاءة المستخدمة فى اللوحات، فهى ليليات بالأخص يسود فيها الأسود والأزرق والرمادى،

ثم لمسات من إضاءة باهرة خفية، وهذه الأحلام أيضًا تذكرنى بكثير من قصائد بودلير وعوالمه الجحيمية، وسريعًا ما تفد إلى الذهن أيضًا شذرات من جحيم دانتى، فشخوصه بدورها تتقلب فى أتون ليلى متأجج بنيران الظلمة، باحثة عن عتبات المطهر.

وفى هذه المشاهد تنمحى الطبيعة أو تكاد. فالشخوص وهى فى العموم تعانى عزلة موحشة تتحرك فى غرف مقفلة لا تطل على عالم خارجى أبدًا. وإذا ما تحققت فى هذا العالم المصمت الزخم بأنفاس بشر منفيين، إطلالة على شجرة، الابنة البكر للطبيعة، فإن هذه الشجرة ستتحول إلى جسد فقد نضارته الطبيعية، وتضحى ما يكاد يشبه الأعمدة والمواسير المتلوية. بل وربما ضيق المكان الخناق على تلك الشخصيات التى هى من سقط المتاع، نسيت فى اندفاعة هذا العصر الاستهلاكى نحو المتع الزائفة، مهما بدت براقة مغلفة بورق السوليفان الرقيق - ضيق المكان عليها فانزوت فى مجرد أركان معتمة تزيد من إحساسها بالانفصال والوحشة، مما يثير فى نظراتها الشاردة السارحة إلى بعيد أجاسيس التمرد، وتجعلها منسحقة مشوهة بين عزلة تشدها إليها وواقع تفر منه، هو «واقع القهر المعلن»، ومع ذلك تمضى محاولة «أن تفلت من ربقتها».

على أن هذه الشخصيات المقصية عن الطبيعة والعالم الخارجى، تكون فى أغلب الأحيان قد جلبت إلى عزلتها بحيوان مستأنس مدلل

تستعين به على مغالبة وحشتها.

أسأل عادل السيوى «هل عـرضت فى الخـارج مـن قبـل؟» فيجيبنى «باستثناء بعض الأعمال التى اشترك فيها فى معـارض جماعية لم يقدر لى إقامة معرض خاص بعـد» ولـكن عينيـه لا تلبثـان أن تلمعا ويقول: «أشعر بأننى فى المستقبل القـريب سـوف يـكون لـدى حصيلة من الأعمال التى تسمح لى أن أقول بها شيئًا».

أحمد زغلول فنان عائد إلى الوطن

١٢ يونيه ١٩٦٥

أحمد زغلول

لقاء بعد سبعة عشر عاما

كنا جيرانًا فى محرم بك. بإسكندرية.

كان متفوقًا علينا جميعا. قدرته على التعبير الفنى كانت هائلة. قراءاته كانت واسعة، وكان ذواقة للموسيقى. كان متفوقًا فى كل شىء يمت إلى الفن بصلة. كان متحمسًا للجمال. يشهد بذلك صلاح طاهر فى المدرسة، ووانلى فى مرسمه، بعد الظهر. وربما كان الوحيد فينا الذى آمن بأن الرجل يستطيع أن يكرس حياته كلها للألوان، وأن يستغنى عن كل شىء. عن المال.. عن المرأة.. عن الصحة.. عن النجاح.. فى سبيل الفن.

زرته فى بيته.. دخلت حجرته.. أكداسًا من الكتب.. والأوراق.. وبأعلى الدولاب تمثال لمخلوق عزيز عليه.. البومة.. عينان واسعتان. ومنقار أقنى.

عام ١٩٤٨ تخرج فى كلية الآداب ورحل. ترك كل شىء. ترك

الثروة التى ورثها والأصدقاء.. والبيت.. والأمان. ترك النجاح السهل السريع ورحل.

ربما كان الأمر مفهومًا إلى حد ما.شاب طموح يذهب ليحصل من فرنسا على شهادة أعلى ويعود إلينا؟. كثيرون يذهبون.. ويعودون بشهادة هى خير ضمان. لكنه رحل.. ولم يعد.. لم يبحث عن شهادة.

فقد.. ترك نفسه يضيع.. انقطعت أخباره.. تخبط.. سار فى الطريق الذى يسير فيه من لا يريد أن يقف عند رؤيا قاصرة.. صعد الدرجات من أولها.. وعندما بلغ السطح ألقى بنفسه إلى الأرض.. صور.. وصور.. أهرق ألوانًا.. وغطى ورقًا وقماشًا بخلجات فؤاده. ثم قام بتدريس التصوير.. وعاش من فنه.. فى بلد ليس البلوغ فيه سهلا.. باع الماء فى حارة السقايين.

ثم ضاع منه كل شيء.. رحل إلى إسبانيا.. تضور جوعًا.. ومرض.. كان على شفا الموت. وأخيرًا.. تذكرة من صديق فى مصر.. وعودة إلى بلده.. وإلى مدينته.. الإسكندرية. قال له الصديق القديم: كيف لم تدب الشيخوخة إلى قلبك؟ لماذا لم يبيض شعرك؟. ألا تقترب من الأربعين مثلنا؟.

لم يجب

لمعت عيناه

ابتسم

والشيء الذى يستأهل الإعجاب فيه حقـا.. تلك الابتسـامة المتحدية.. المستهزئة.

السحنة المتعالية فى تواضع. الـثروة تبـدد لا يهـم. الصـحة تضيع.. عليها اللعنة.. العمر يفوت.. ليذهب إلى الشيطان.. شىء واحد أقوى من كل ضياع وتبدد.

صخرة لا تتكسر برغم الأمواج التى تصفعها وتغرقها.. الروح.. الروح العطشى على الدوام. هـذا هـو الأول والآخـر.. الـرحيل والعودة.. وربما الرحيل من جديد. لا يهم إلا الجناحان.

سينحت نسرًا يفترس أفعى.. تحية لوطنه.

صعدت مع الصديق القديم للوصول إلى بيته المنعزل ذى الشرفـة الخشبية الحمراء طريقًا طويلا.. يلفه الصمت.. يـكاد يـكون خـاويًا من المارة.

فتح لى الباب.

مد إلَىّ يده مرحبًا..

أصابع بيضاء ليست نحيلة..

وأظافر علقت بها بقية من لون..

يد «أوريسيوس آخر عائد إلى أتياكا» أخرى...

جلسنا فى البهو. الشمس فى طريقها إلى المغيب والظلال تزحف على الحـوائط وعلى البسـاط. وعلى المقـاعد الـكبيرة.. لم يضىء مصباحا.. لـم يكف عن التدخين..

غليونة ينطفئ.. يشعله.. ينفث دخانًا أزرق.. ينطفئ. والحديث لا ينقطع.. نهض معى إلى غرفة مجاورة فسيحة.. وأشار:

-هذه قطع من الحديد.. مختلفة الأشكال.. بقايا المخرطة فى مصنع الصديق الذى أرسل إلىّ التذكرة.. رأيتها تلق مهملة.. قررت أن أستخدمها.. لم لا؟ بنيت منها كل هذه التشكيلات التى تراها.. قطع الحديد أختبر إمكانياتها الجمالية.. ثم ألصقها بالغراء على لوحة حديدية أيضًا.. استخدم الألوان فى طلائها أحيانًا.. لكن القطع الجيدة عندى هى تلك التى لا أستخدم فيها اللون. أتحاشى كل اخفاء لطبيعة المادة المستخدمة.

وما هذه؟

- اه.. إنها مسامير.. وتلك عظام استاكوزا.. وهذا زجاج مكسور.. وغطيان كوكاكولا.. وهذه عظمة ساق.. وتلك أصداف أم الخلول.. كل الأشياء المهملة.. لا يجب أن تهمل.. هى ما أستخدمه فى تكويناتى.. كل بحسب صلاحيته الفنية.. يجب أن تكون لك قدرة على الربط بين الأشكال.. هذه القطعة المعلقة من الحديد يمكن أن تكون تارة ورقة شجر.. وتارة ذيل سمكة وهكذا.. هذه القدرة تكتسب بملاحظة الطبيعة.. وبالتدريب الطويل.. يجب أن تمر بالتصوير.. ثم بالنحت.. حتى تكتسب سيطرة على الأشكال.. ومتى اكتسبت هذه السيطرة أمكنك أن تمارس هذه الطريقة الفنية الجديدة. أمكنك أن «تحول» الأشكال. وتتلاعب بها

من خلال عملية «تداع جمالى».. هذا المسمار.. انظر.. يمكن أن يكون عين سمكة.. كما هو فى هذه القطعة هناك.. ويمكن أن يكون منقارًا، لتلك البومة هناك.. كما يمكن أن يصير مخلبًا.. متى راعيت أيضًا نسبًا ومقاييس لازمة.. عامل التناسب.. عامل حيوى فى طريقتى.. لاحظ أننى لا أقلد الطبيعة وأنقل أشكالها بحذافيرها.. إننى أستوحى فحسب.. انظر تلك المطاردة بين الحوت والأسماك.. وتلك المعركة الدامية بين حوتين.. أرجو أن تحس بحركة الالتفاف.. بمرونة الجسد المهاجم.. ثم لاحظ التفكك الذى اعتور جسم الحوت المجروح.. انظر قوة المنتصر.. وتفكك الهزيمة.. كل شىء فى الفن يمكن أن يتحول إلى شىء آخر.. بل يمكن أن ينقلب إلى ضده أيضًا. عين الفنان المدرب تستطيع أن تنفذ إلى الفوارق.. وتعرف كيف تستفيد منها فى بناء تشكيلى..

- هذه الطريقة.. طريقتك.. ليست تصويرًا.. ليست نحتًا.. وليست بالطبع حفرًا.

- كلا.. كلا.. إنها طريقتى أنا.. يمكننى أن أسميها «تحولات» «ميتامورفوزيس» هذه الطريقة لها صلاحيات ضخمة فى مجتمع صناعى.. فى المجتمع الصناعى نفايات كثيرة.. ولابد من استخدام هذه الفضلات.. لقد فكر أهل الصناعة فى ذلك.. والفنان يجب أن يسبق.. هذه عبقرية الفن.. يبدأ هو على الدوام.

وصاح الصديق القديم من البهو:

- عرض عليّ أحد الأشخاص هذا الصباح أن أشتري منه جمجمة.. كانت مدهونه باللون الأسود. هل كان يعنيك أمرها؟

- ولماذا طلاها، هذا الغبي؟ لماذا يهوى الناس أن يخفوا طبائع الأشياء؟ لماذا لا يبقون كل شيء يظهر على حقيقته؟

بحار أزميرالدا حداد

١

انطباعية وحشية مع قدر عميق من البدائية.

معرفة ذكية بالتجارب الطليعية فى الفن الحديث، استخدمتها أزميرالدا حداد لتتوصل إلى ما تمناه بيجماليون، وهو أن تمنح الآلهة الحياة لتمثاله، ولذلك فإن أعمال أزميرالدا، وعلى الأخص «مشهد من لبنان» خلال الشباك المفتوح على الشط والبحر البعيد، وصلت إلى أن تكون حية مليئة بالأنفاس والنسمات والحفيف والأزيز، وأيضًا بروائح الملح والمحار والرمل الندى. فى «الشباك» فكرة عبقرية لتطعيم بيوتنا الكئيبة بحوائطها الأسمنتية بنبضة حياة.. من الضلفتين المفتوحتين أحسسنا بأننا نعيش لا داخل لوحة، بل داخل الطبيعة ذاتها.

٢

يصل الفنان بالنسبة لبعض الأشياء أو لبعض الظواهر، ولتعمم قائلين يصل الفنان بالنسبة للطبيعة، فى بعض الأحيان لا إلى أن

يرسمها من الخارج، وهو شأن الأغلب الأعم من ممسكى القلم والفرشاة، بل إلى أن يحيا هذه الأشياء والظواهر، أو بعبارة أعم أن يحيا « الطبيعة ». وهذا ما يحدث بالنسبة لازميرالدا حداد. إنها لا ترسم البحر، بل هى تعيش البحر، انها لا ترصد البحر بعينيها، بل تنبض بأمواجه وعواصفه وشواطئه الساجية أحيانًا فى دفء أصبحة الصيف، إنها تتنفس البحر بأشرعته وأسماكه وطحالبه وطيوره المهاجرة. ويتأكد هذا إذا نظرنا إلى لوحتها «رقصة الأشرعة»، فهى ليست منظرًا طبيعيًا فحسب، بل هى نبضات زرقاء لازوردية، هى التجسيم التشكيلى لروح البحر، وكى نتأكد أيضًا من تمكن أزميرالدا من موضوعها الذى عاشته بكل أعصابها وحواسها وفكرها، نقف مليًّا عند تلك اللوحات التى تحررت من الألوان، من ألوان البحر التى هى أول ما يلصق بعين المصور التسجيلى، ونجد أن الخيش قد نبض بحرًا، ونطق بحرًا، وتغنى بأغنية البحر، ألا ترى معى أيها المتفرج الذواقة أن البحر قد ملك حواس أزميرالدا، وصارت له لسانًا تتحدث عنه بأدق وأعمق أسراره؟!

٣

باقتدار ترسم أزميرالدا البحر، بل ببساطة وتلقائية. لا تخشى أزميرالدا الألوان، ولا تهاب التلوين، تقذف الألوان على سطح لوحتها، وتحرك فرشاتها بطلاقة وحيوية، وحتى لو كان اللون أحمر، أو

أى لون مهما بعد عن ألوان البحر المعروفة، فهو عن البحر يعبر وبقوة يعبر. هذه القوة فى التعبير، مصحوبة بطلاوة الموج الذى يغسل ويطهر، والهواء البحرى المحمل برذاذ الزبد المتطاير، تنتشل لوحات أزميرالدا من فتور المنظر المعاد. فهى عندما تعود إلى موضوعها الأثير تكرره بإيمان عميق، حتى لنلمس علاقة عشق روحى بين الفنانة والبحر بكل فتوته وعنفوانه وبراءته، فأزمير الدا من الفنانات اللاتى ما إن نذكر موضوعًا حتى يرد إلى الذهن توًّا أسمهن. ومن فرط حبها للبحر، ترشق وتلصق وتطعم سطوح لوحاتها ببعض من مخلفاته، من رمل، وطحالب، وقواقع، ومراكب صغيرة خشبية. وعلى الرغم من أنها بهذه المعالجات لسطوح لوحاتها تتجاوز الأطر التقليدية لفن التصوير، فإنها تبقى على كثير من مذاق البحر فى لوحاتها. فالشاطئ حبات رمل ملصق، والمراكب غالبًا ما لا تكون مرسومة، بل ماكيتات خشبية صغيرة تثبت ببراعة على سطح اللوحة. وهكذا نقترب بعض الشيء من فنون الكولاج والريليف. ولكن لم لا، والفنانة تتوصل من ذلك إلى إعطاء تأثيرات أشد وقعًا فى نفس المتفرج؟

وتختار أزميرالدا لتصوير البحر مناظير جديدة بالتأمل، ففى بعض الأحيان تصور البحر من حالق، وكأن الفنانة طائر نورس يرفرف فى السماء ويطل على البحر من عليائه. وفى بعض الأحيان لانتبين نقطة ارتكاز للفنانة عندما تصدت لتصوير منظرها. وغالبًا ما يكون

تصويرها لمنظر البحر فى هذه الأحوال من نافذة فى مبنى بـأعلى جبـل أو على سفحه. ترنو منه إلى البحر وتدخل معه فى حوارها الدائم.

وبالذلك البحر، الذى ملك حبه قلب أزمير الـدا، فقـد حـولته رمزًا، رمزا للحياة وللموت، وأضحت بعض مراكبها تمخر عباب هذا البحر صغيرة متضائلة فى رحلة إلى الخلود والأبدية.

سعيد الوتيرى ولوحة الكليم

١

الانشغال القومى

إن « الكليم » كصناعة استطاع أن يثبت وجوده فى مصر، عبر مراحلها الفنية المختلفة منذ العصر الفرعونى، حتى أنه نسب إلى مصر ذاتها فى فترة من فترات ازدهاره، فسمى « قبط » لما امتاز به من جودة كمنتج مصرى صميم.

والكليم كصناعة تتوافر خاماته فى مصر، مما يمكن أن يحقق له الاكتفاء الذاتى المتطلب لنهوضه وتواصله، فالصوف والقطن والكتان خامات موجودة فى مصر، والصوف يستخدم فى « اللحمات » المستمرة أو غير المستمرة حسب التصميم. أما « السداء »، فتستخدم فيها الخيوط القطنية أو الكتانية حسب الرغبة، ومن ثم يؤكد توافر هذه الخامات نجاح الكليم كصناعة مصرية، على أن الذى تحتاج إليه هذه الصناعة هو الأسلوب المتطور الذى يعتمد على فكر يغير من رؤية المقتنى أو المشترى للكليم، كمنتج تتوافر فيه مواصفات جمالية تجعله سائغًا

ومرغوبًا. وهنا تلعب الناحية التصميمية المستفيدة من الزخارف والوحدات التشكيلية المرتبطة بالحضارات التى مرت بها مصر من فرعونية وقبطية وإسلامية وحديثة - تلعب دورًا مثمرًا يساعدنا على استخراج تصميمات نابعة من البيئة، ومرتبطة بأصول الحياة المصرية ذاتها، بتقاليدها وعاداتها التى لا يمكن البعد عنها، وبهذا يتحقق الارتباط الوثيق للكليم بتراثنا القومى، الذى من خلاله يمكن الوصول إلى العالمية، وهذه مقومات أى فن أصيل يفرض نفسه من خلال المحلية المطورة بالتعمق فى دراسة أصول وتراث المجتمع ذاته، والانتقال به إلى المعاصرة من خلال أشخاص يتوافر لهم حب وطنهم، فينتقل العمل إلى العالمية بالتالى.

لماذا اخترنا الكليم كموضوع :

وقد بدأ الكليم كصناعة، يدخل حقل المنافسة الضارية وغير المتكافئة، مع بعض المنتجات المستوردة التى لا تتناسب مع طبيعة حياتنا أو تكويننا، مثل الموكيت، فتصميمات الموكيت مستوردة بما لا يتناسب مع تراثنا كما أنه لا يتناسب مع الإمكانيات المادية للإنسان المصرى البسيط. على حين يمكن من خلال قلة تكلفة الكليم أن نوفر المُنْتَج الجيد الذى يناسب دخل الإنسان المصرى متى تأتى لصناعة الكليم الأسلوب المميز للتصميمات التى تعطيه الفرصة أن ينافس مثيله من المفروشات المستوردة. وقد ظلت الحضارات الفنية

المتعاقبة على مصر غنية بالعناصر الزخرفية التى تتيح لفنان الكليم أن يبتكر الوحدات التشكيلية التى تجمع بين معاصرة التجريد وأصالة عادات وتقاليد مجتمعنا القومى. وبذلك تتطور جماليات الكليم مرتقية به إلى مستوى اللوحة التشكيلية، ذلك أن اللوحة ليست تلك التى توضع فى إطار وتعلق على الحائط فحسب، بل أن ثمة لوحات مرتبطة بأرضيات البيوت التى تأوينا، وتتمثل فى أعمال الكليم المتطورة، إذ لا شك أن الإبداع فى اللون والشكل فى صناعة الكليم يفى بحاجة جمالية مؤكدة فى حياتنا القومية.

فالكليم غُمِطَ حقه لوجود بدائل مستوردة فيها ذوق مرتفع، فلماذا لا نضع هذا الذوق فى الكليم بالإضافة إلى ما لدينا من تراث عريق، ثم يسهل بعد ذلك لقلة تكاليفه أن يقتنيه الغنى والفقير على حد سواء؟ ولن تستطيع البدائل المستوردة الأجنبية بعد ذلك منافسة الكليم، لأن الكليم معمّر لوجود تعاشقات نسجية بين الطولية والعرضية. كما أنه يتميز بسهولة تحريكه وتنظيفه، على عكس الموكيت الذى تمتلئ وبرته بالأتربة التى يتصف بها جونا. كما أن تنظيف الموكيت باستمرار يقلل من كمية الوبر الموجود على سطحه، وهو ما لا يحدث للكليم عند تنظيفه. هذا فضلا عن أن الموكيت إذا دخله اللون والشكل ارتفع سعره وصار أغلى من الكليم.

٢
الينابيع

الفنون الإسلامية :

استعار الدكتور سعيد الوتيرى للوحات الكليم من « الفنون الإسلامية » الوحدات الهندسية والتكوينات الناتجة عنها فى أشكال مثل « المشربية » وفى إحدى لوحاته قرّب الفنان بين الخطوط الراسية فى أشكال النخيل وبعض الحروف العربية مكونًا من هذه الخطوط تشكيلا مقروءًا على مساحة تتبادل فيها « الأرضية » و « الشكل الناتج »، وظيفة إعطاء مساحات هندسية مختلفة من مستطيل ومربع بأحجام مختلفة. وقد سمى الفنان لوحة الكليم المعلق هذه « بسم الله الرحمن الرحيم »، وقد عرضت بمعرضه الأول بالمركز الثقافى المصرى بروما فى سبتمبر ١٩٧٩.

وقد طور الدكتور سعيد الوتيرى تصميماته للكليم فانتقل من « التصميم الكلاسيكى » المُنتج على مر العصور، والمرتبط بإيجاد « كنار » و « صرة » و « تماثل » بمقدار الربع داخل المساحة المراد تنفيذها، واستخدم الوحدات الزخرفية الإسلامية من معيَّن ومسدس وخلافهما، فى تحقيق تصميم مرتبط بأصول تنفيذ الكليم، ولكن بتركيبة جديدة

يعتمد فيها التصميم على التوزيع اللونى فى المساحة برؤية ذاتية تؤكد من حيث المضمون مقومات الفن الإسلامى من استمرارية الشكل فى طول المساحة وعرضها، ولكن مع البعد عن إعطاء «كنار» للشكل الناتج، وكذلك البعد أيضًا عن الصرة والتماثل داخل المساحة.

وقد سبق للدكتور سعيد الوتيرى أن قام بعمل تصميمات مرتبطة بالأسلوب التقليدى للكليم بصفة عامة، ولكنه حتى فى هذا المجال أيضًا، أضفى ألوانًا غير مسبوقة فى عمل الأكلمة على القطع أو اللوحات التى صممها، مستهدفًا بهذا التجديد تحقيق متعةٍ وإثارة للعين، وكان ذلك على الأخص بوضع اللون الأزرق السماوى إلى جانب اللون الأسود، واللون البيج على تفاصيل المساحة التى انصب عليها التصميم. وهذه الألوان لم تكن مألوفة، لافى الكليم الإسلامى بصفة خاصة، ولا فى الكليم بصفة عامة، إذ أن الألوان التى كانت سائدة من قبل هى الألوان الطبيعية للصوف، وهى البنى والأسود والأبيض.

وقد ساعدت هذه «الاستمرارية» التى أدخلها سعيد الوتيرى على تصمياته، بعد الاستغناء عن «الكنار» و «السرة»، على إضفاء التغيرات اللونية على الوحدة ذاتها بطول المساحة كله وعرضها. ومن ثم يتيح ذلك للمقتنى أن يوظف لوحة الكليم فى الديكور الداخلى للمساحة المراد وضع الكليم فيها، مادام أن استمرارية الوحدة

المستخدمة والتنويع اللونى المتاح لها يعطى الفرصة للحصول على مساحات متغيرة شكلا ولونًا حسب الرغبة فى توظيفها.

البيئة :

وقد استق الدكتور سعيد الوتيرى فنان الكليم كثيرًا من تيماته التشكيلية من «البيئة» أيضًا. وقد استهوته على الأخص منطقة الوادى الجديد، فأخذ من واحتى شندى والقصر بعض أشكال عمائرهما، وصاغها فى تصميمات للكليم برؤية ذاتية، ليس فيها تمييز بين أرضية وشكل ناتج، مؤكدًا القيم الجمالية للعلاقات الخطية الهندسية.

كما استق الدكتور سعيد الوتيرى من البيئة لوحته الكليمية «تنغيم لونى» (عام ١٩٧٩) وفيها تأثر بأشكال الزلع والقلل المتراصة فى الخلاء، موحية بعلاقات خطية، استنبطها الفنان من ذلك التراص بإيقاعات لونية وكثافات للخط بأشكاله وحركاته المختلفة، محققًا من خلال ذلك تكوينًا مؤديًا للانسجام والتنويع فى الشكل الناتج، ومرتبطًا أشد الارتباط بالخلفية. وعن طريق التباين اللونى المؤدى بالأزرق والأسود والأحمر والأبيض امتلأ السطح بالإيقاعات.

وقد تأثر الدكتور سعيد الوتيرى بأشكال الصخور الموجودة فى نوعيات كثيرة من بيئتنا، ومنها ما هو موجود داخل الماء، كما فى صخور جزيرة فيلة بأسوان، أو فى سلسلة الجبال التى تربط بين

سفاجة وقنا. فهذه الصخور أوحت للفنان بأشكال تجريدية حقق من خلالها تصميات تعتمد على حركة الخط بتنويعه داخل المساحة وتوزيعه لونيًا، مما يحقق مرة أخرى تقاربًا وثيقًا بين الأرضية والشكل.

الشعبيات :

ومن « الشعبيات » استهوت الدكتور سعيد الوتيرى صورة كلٍّ من « بائع العرقسوس »، و« رجل النقرزان »، و« فرسان التحطيب »، وقد نفذ هذه الرؤى فى ثلاث لوحات كليمية. وكان مما استهواه فى هذه الرؤى الشعبية حركّيتها وغنائيتها. وقد تطلبت منه مقتضيات الكليم - أى مقتضيات الأداة التى نفذ بها لوحاته - أن يعمد إلى كثير من التبسيط فى الأشكال والاحتفاظ بالجوهر الشعبى الكامن فى هذه المشاهد اليومية. ففى لوحة « بائع العرقسوس » استوقفه جريه الدائم سعيًا وراء رزقه، فعبر عن هذه الحركة فى خطوط معادلة لها، وهى خطوط دائرية بصفة عامة. يبين من خلالها موضوع اللوحة فى شكل بائع العرقسوس وطفل بجانبه يشترى منه. وقد أفرغ الفنان بهجة الموضوع والمذاق الحلو لعصير العرقسوس فى ألوان زاهية يغلب عليها الأحمر والأزرق والأخضر. ولم يهمل الدكتور سعيد الوتيرى جانبًا يهتم به الفنان الشعبى عند الاعتناء بحاجياته المستخدمة فى حياته اليومية وتجميله لها برؤيته الذاتية، مستخدمًا فى ذلك الوحدات الزخرفية المرتبطة بعقائده وتقاليده. ويتضح ذلك فى اللوحة من خلال الحزام

الحامل لزلعة العرقسوس، حيث استخدم الفنان الشعبي المثلث في تجميل شكله. وإذا دققنا التأمل في مضمون تلك الوحدة الزخرفية وما تعنيه لدى الفنان الشعبي، فسوف نتبين أنها استخدمت كحجاب لإبعاد الحسد، وجلب الرزق، فهو إذن ليس تجميلاً فحسب، بل هو تجميل موظف توظيفًا عقائديًا. وقد عمد الدكتور سعيد الويتري في هذا المنطلق أيضًا إلى إضفاء اللون الأخضر على هذه الوحدات الزخرفية الشعبية، مجتهدًا بذلك للتعبير عما يرمز إليه هذا اللون من محصول وفير، ورخاء يتمناه بائع العرقسوس بعد يوم من العمل الشاق.

وإذا انتقلنا إلى لوحة «النقرزان»، فسيتأكد كثير من الأفكار التي سبق أن تعرفنا عليها في لوحة بائع العرقسوس بالنسبة للجوهر الشعبي، وتعمُّد التركيز تحاشيًا للتفاصيل، اعتدادًا بإمكانات الأداة المستخدمة، وهي «الكليم» على أن الفنان في لوحته هذه يعني من خلال بعض جزئياتها - مثل الأعلام الخضراء ذوات الأهلّة - أن يعبر عن الحقبة التاريخية التي ذاعت فيها لعبة النقرزان، التي اندثرت أو كادت تندثر اليوم، وظلت ذكرى قديمة من ذكريات طفولة الفنان وما سمعه ممن حوله الذين مضوا يحكون عن هذه اللعبة وأبطالها جوابي الشوارع والأسواق والشوادر، وعلى الأخص في الأعياد والمواسم.

وفى لوحة « النقرزان »، نلاحظ اهتمام الدكتور سعيد الوتيرى بتحقيق التوازن الذى هوَّ عصب اللعبة، إذ يحاول اللاعب أن يبقى العصا واقفة على جبينه أطول وقت ممكن، وقد استوجب تحقيق هذا التوازن أن يفتح اللاعب ذراعيه مما يضفى على هيئته الإنسانية مزيدًا من الجمال التشكيلى. كما وضع الفنان فى العصا الواقفة على جبين « رجل النقرزان » الألوان ذاتها الشائعة فى سرواله المنبسط مع انفراج ساقيه، مما يزيد من تأكيد التوازن المستهدف من لعبة النقرزان.

ولنلاحظ المعالجة الشعبية الحميمة فى زخرفة العصا والصديرى والسروال، فهذا اللاعب أو الفنان الشعبى يعتنى فى المقام الأول بتجميل أداته التى يستخدمها وهى العصا. كما يهتم بأناقته المتمثلة فى السروال المزركش والصديرى ذى اللونين.

وقد شغل الدكتور سعيد الوتيرى فى لوحته هذه - على خلاف لوحة « بائع العرقسوس »، ولوحة « التحطيب » التى سيرد ذكرها - بخلفية اللوحة، التى أودع فيها مشهد الحى الشعبى ببيوته ومآذنه. وقد اهتم الفنان بالروابط التشكيلية بين الوحدات المستخدمة فى اللوحة، سواء فى الخلفية أو المقدمة، وعلى الأخص فى الحوار المتناغم بين المئذنة والعصا. وكان استخدامه للون أداته فى التمييز بين مساحة وأخرى سواء كانت بيوتًا أو أرضية أوانفراجة سماء، والتأكيد على الشكل المطلوب إيضاحه للمشاهد.

ومن المعالم التى تشيع فى الأحياء الشعبية الزينات المعلقة، وعلى الأخص الأعلام الصغيرة الملونة الخفاقة التى تتدلى من حبال تمتد بعرض الأزقة والدروب. فإذا ما تماوجت من نسمة هواء أشاعت فى الأرجاء البهجة. ولم يفت الفنان سعيد الوتيرى أن يستفيد من هذه الزينات فى تكوينه الشعبى، فأضاف إلى لوحته الكليمية حبلين مدليين بعرض اللوحة تتماوج عليهما سبع رايات صغيرة خضراء. وهذان الحبلان بما عليهما من أعلام فى امتداد عرضى يحققان للوحة أثرين يمكن إيجازهما فى الآتى : **أولاً :** تصبح اللوحة ذات ثلاثة أبعاد بدلاً من بعدين وان هذا ليس بالأمر السهل تحقيقه فى لوحة الكليم بصفة عامة. البعد الأول : يتمثل فى اللاعب الراقص، والثانى : يتمثل فى الحبلين والأعلام الصغيرة، والثالث : يتمثل فى بيوت الخلفية. **وثانيًا :** إن الأعلام الخفاقة تثير فى قلب المتفرج الإحساس بالتمايل والتأرجح الذى يؤديه جسم الراقص، حتى يتوصل إلى أن يحقق للعصا اتزانها فوق جبينه.

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى لوحة « التحطيب »، سنجد أن سعيد الوتيرى قد عمد إلى التبسيط الشديد فى شكل كلٍّ من اللاعبين، فالجلباب مثلث، وكمه مثلَّث يتلاقى بأعلى الجلباب. ومن هذه المثلثات الأربعة يتكون تشكيل متماسك يقترب فى النهاية من المربع، ولكنه ليس مربعًا أصم، بل هو مربع ديناميكى، مشحون بحركة تطرد السأم الذى قد تحدثه فى الرائى كتلة المربع المصمتة. وقد اختار

الفنان للوحته الكليمية لحظة مؤثرة فى لعبة التحطيب، وهى اللحظة التى يحقق أحد اللاعبيْن انتصارًا أو تفوقًا على اللاعب الآخرْ الذى وقع على الأرض. ومع ذلك، فقد مضى هذا الأخير لا يعترف بهزيمته ويذود بعصاه ضربات عصا الآخر المنكبٌ عليه. إن المبارزة مستمرة برغم لحظة الانكسار المؤقتة. فهذا الشكل يتحول برغم تبسيطه الشديد - والبليغ فى الوقت ذاته - من مجرد تصوير لمبارزة، إلى تصوير صمودٍ يتحلًى به الرجل الصعيدى، أى الإنسان المصرى الأصيل.

وقد حقق سعيد الوتيرى التناغم فى الشكل أيضًا من خلال تقابل اللون الأحمر الذى اصطبغ به جلباب أحد المتبارزين واللون الأزرق الذى اصطبغ به جلباب المتبارز الآخر. أما الوحدة فتتحقق فى العمامة الخضراء التى يرتديها كل من اللاعبيْن.

٣
المعاصرة

التسطيح :

وجدير بالذكر أن «لوحة الكليم» لا تحتمل البعد الثالث بصفة عامة، ولذا فقد وجب لها «التسطيح» مع مراعاة تحقيق التوازن فى

المساحة ككل. وهو التوازن الذى حققه النساج التقليدى عن طريق الإتيان بالوحدات المتماثلة داخل الإطار وقد استفاد الفن الحديث بصفة عامة من معطيات فن الكليم على مدى العصور، فقد عزز الفن الحديث أفكاره عن التسطيح الذى استغنى به عن البعد الثالث بعطاءات فن الكليم على الأخص.

التجريد :

يضحى « التجريد » الذى أصبح من سمات الفن المعاصرضرورة وحلاً لجماليات الكليم، الذى يحتاج صانعه إلى تصميمات تتسم بالتبسيط والتخلص من التفاصيل التى لا تتناسب مع إمكانات التنفيذ على النول.

وقد كانت « التجريدية » فى مقدمة الأساليب المعاصرة التى استفاد الدكتور سعيد الوتيرى من عطاءاتها فى لوحاته للكليم. ذلك أن التجريدية فى نظره تضع يدها على « جوهر الأشكال »، وهى إذ تستبعد التفاصيل، تصل إلى خطوط بسيطة مؤكدة لأشكال بذواتها، وذلك سواء بالنسبة « للتجريدية الهندسية » أو « التجريدية التعبيرية أو الحرة » وقد كانت التجريدية الهندسية على الأخص، على صلات عميقة كما نعرف بالفن الإسلامى الذى اهتم « بالجوهر » وهو فى نظره « الروح » وليس الماديات اللامتناهية فى أشكالها الظاهرية.

وقد انجذب سعيد الوتيرى إلى المصور التجريدى الهولندى بيت

موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) وتابع تحركه من « الواقعية البصرية »، متمثلة فى شكل شجرة إلى تبسيط شكل هذه الشجرة. ثم الإيغال فى حذف تفاصيلها حتى وصل تصميمها فى النهاية إلى مجموعة خطوط رأسية وعرضية متقاطعة استطاع من خلالها، وبإضافة أقل القليل من اللون، أن يحصل على الشكل المجرد المعبر فى الوقت ذاته عن ساق الشجرة وأغصانها وأوراقها بأسلوب متميز.

وقد كانت بعض موضوعات سعيد الوتيرى المنفذة بالأسلوب التجريدى فى أصلها الواقعى شكلاً من أشكال العمارة المصرية القديمة، تمثل فى أعمدة معبد الأقصر، أو شكلاً من أشكال العمارة القديمة فى الواحات (راجع لوحاته « ذكريات »، و« تكوين بنائى »، و« الواحات » وقد عرضت بالمركز الثقافى الفرنسى بمصر الجديدة فى فبراير ١٩٨٢) ومن أعماله المنفذة بالأسلوب التجريدى الحر نشير إلى لوحته « تنغيم لونى »، المستمدة من منظر طبيعى لمجموعة من القلل والزلع المتراصة بجوار بعضها فى مكان بساحة « القصر » بالوادى الجديد. وقد سبق الإشارة إلى هذه اللوحة عند الحديث عن مؤثرات « البيئة » فى الرؤية التشكيلية لسعيد الوتيرى.

ولوحات الفنان هذه تقوم على تحوير لمناظر فى الطبيعة والبيئة المصرية، وتصعيدها إلى أشكال تجريدية بعدت الصلة بينها و بين أصلها الواقعى، بل إن بعضها، مثل تلك المستمدة من الصخور،

يمكن أن تصل إلى أن تصبح «أشكالاً خرافية»، وقد تأكد ذلك فى لوحة «حيوان مائى»، (المعروضة فى قاعة أخناتون فى يناير ١٩٨١). وتمضى بذلك أعمال سعيد الوتيرى هذه مبتعدة عن تجريدية موندريان ورفاقه وتلامذته الهندسية، لتقترب من تجريديات أخرى «فانتازية» نجدها عند بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) وجوان ميرو (١٨٩٣)، وفرانسيس بيكابيا (١٨٧٩ - ١٩٥٣) وغيرهم من ذوى الخيال الوضاء من فنانى الدادية والسريالية والتجريدية. ومن أعمال سعيد الوتيرى التى ينطبق عليها هذا الوصف لوحته «أكروبات»، (التى عرضت بقاعة المركز الثقافى الفرنسى بمصر الجديدة فى فبراير ١٩٨٢)، وكان أصلها مستمدًا من الدوامات الهوائية وتأثيرها على رمال الصحراء، فبدت لوحته فى شكل خطوط دائرية لولبية ملتصقة ببعضها. وقد ملئت بعض الفراغات بالألوان.

وفى لوحة سعيد الوتيرى «تشكيل سمكة»، نجد مزيجًا من الأسلوبين «التجريد الهندسى» و«التجريد الحر». وتمثل الأول فى التدرج اللونى للخطوط الأفقية المعبرة عن المياه وأعماقها، مبتدئًا بالأزرق الغامق، فى الأعماق، ومنتهيًا بالأزرق الفاتح عند السطح المعرَّض لضياء الشمس. كما نجد التجريد الهندسى يتمثل فيما هو داخل السمكة، حيث صُوِّرت المعدة والأمعاء بما يومئ إلى حركتها الميكانيكية. أما بالنسبة للتجريد الحر فيتضح فى الخطوط الرئيسية المعُبرة عن شكل السمكة مقسمة إلى رأس وبطن وذيل، فقد رسم

هذا الشكل بخطوط حرة تؤكد استقلال الشكل عن أصله الواقعى فى الطبيعة كما أن هارمونية الألوان المنفذة تنبع عن الخيال البحت، والإحساس الذاتى للأحياء المائية. ولهذا جاءت تسمية اللوحة (تشكيل سمكة)، أصدق فى التعبير عن حقيقتها مما لو كانت قد سميت «سمكة».

وفى «تجريدياته»، يتحاشى سعيد الوتيرى «الزخرفيات» التى ينفر منها «التجريد» بمفهومه المعاصر، ولكن الفنان يعمد فى كثير من الأحيان إلى التوفيق فى اللوحة الواحدة بين أكثر من أسلوب، كأن يوفق بين «التجريدية الهندسية»، و«التجريدية الحرة»، وهو لا يجد غضاضة فى ذلك، إذ أن الأمر يحتمل التزاوج بينهما.

٤

الرؤية الذاتية

وأيًا كانت المصادر التى يستقى منها الدكتور سعيد الوتيرى رؤاه الفنية، فإنه يصوغ هذه الرؤى صياغة ذاتية، إذ أنها تنصهر بداخله قبل أن تخرج إلى حيز التنفيذ الفعلى. وقد يكون من هذه الرؤى ما هو مختزن بداخله منذ فترات طويلة، قد تصل إلى سنوات الطفولة أو الصبا، مثل الرؤى الشعبية الراجعة إلى أيام اللعب فى الحارة، وتكتسى رؤى الفنان عندما تخرج إلى حيز التنفيذ بأسلوب معاصر

مصطبغ بما مر به من خبرات دراسية أو ثقافية تتنامى يومًا بعد يوم بمداومة الاطلاع والملامسة والانفتاح على الخبرات الجديدة فى مصر والخارج. وكلما تقادم العهد على الرؤية فى وجدان الفنان صارت أكثر أصالة، إذ أنها بالحب والمعايشة فى الأعماق تصبح أكثر نضجًا. وقد أثَّرت دراسة الدكتور سعيد الوتيرى الأكاديمية على رؤاه، فقد ضبطت مسارها وصوبت من اتجاهها، مخلِّصة إياها من كثير من التخبط الذى كان يرافقها فى البداية. ويقول الفنان فى هذا المقام (حديث شخصى جرى يوم الجمعة ٥ من أغسطس ١٩٨٣) «إن اهتمامات الناس الذين درستُ بينهم، وزياراتى المتعددة لمراكز الإشعاع الثقافى فى إيطاليا مثل فلورنسه والفاتيكان، بجانب مراكز إشعاع فى بلاد أخرى منها هولندا وفرنسا واليونان، أيقظت بداخلى حاسة البصر. فأصبحت شئت أم أبيت مشاهدًا جيدًا للأعمال الفنية. وبمثل هذه المعايشة تتضح للإنسان جوانب لم يلتفت إليها من قبل، حتى وإن كان دارسًا لها دون إحساس» ويمضى الفنان سعيد الوتيرى فيقول: «وإنى أريد أن أحقق فى لوحة الكليم أصالة ذلك المنتج المصرى العريق، بما يتناسب والإمكانات المادية للسواد الأعظم من أبناء شعبى. وبخاصة أن خامات صنع الكليم متوافرة فى بيئتنا. وبشىء من الإجادة فى التصميم يمكن أن نقدم للجمهور منتجًا جيد التشكيل رخيص الثمن، يمكن اقتناؤه فى المنازل والمكاتب ودور العمل، والاستغناء عن البدائل المستوردة، الغير المصرية الأصل».

المحتوى

صفحة

صفحة

رقم الإيداع		١٩٨٧ / ٢٩٥٥
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٢٠١٣-٢	ISBN

١ / ٨٦ / ٢٤٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

اقرأ

بهذا الفعل الجميل (اقرأ) : تدعوك دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش معهم .. كما عاش الآباء والأجداد .. وتكوِّن فى مكتبتك موسوعةً متفرقة فى فروع المعرفة المختلفة .

وإيمانًا منا بأن القراءة هى أقصرُ الطرق إلى الوعى والثقافة .. فقد يسَّرنا لك ذلك فى إخراج جيد .. وسعر زهيد .

